الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف

كلية الآداب واللّغـــات
قسم اللّغة العربية وآدابها

الأساليب البلاغية في نفح الطيب للمقري (ت1041 هـ)

بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها
مشروع الدّراســات اللّغوية في العصر التّركي بالجزائر

إعداد الطّالـــب:
بوكرموش ياسين نبيل

إشراف:
أ.د. أحمد فلاق عروات

السنة الجامعية: 2008/2007

المقدمـــــة :

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، أما بعد:

يُعَدّ المقرّي من أبرز أعلام الأدب في العصر العثماني في صناعة النثر والشعر، ومن ثم كان تأثيره في مجال الفكر والثقافة من جهة، وفي الكتابة والأسلوب من جهة أخرى عظيما، كما كان لأدبه وعلمه نفوذ كبيرين، وانتشار في المشرق والمغرب العربيين، غير أنني لاحظت أن أدب المقري لم يحظ في أبعاده الفكرية والحضارية من الدارسين والباحثين والمختصين بأكبر اهتمام، وخصوصا ما تعلق بالجانب الأسلوبي، فإنه لم يقع بصري في حدود ما قرأت، على دراسة أخلصت نفسها لدراسة أسلوب المقري في أدبه، إلا نتفا مبثوثة هنا وهناك، هي في الغالب أحكام صيغت في عبارات مرنة، دون تبيين ووضوح.

يتمحور هذا البحث حول دراسة شعر المقري أحمد ت (1041هــ-1630م)، وهذا من خلال مؤلَفه " **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب و ذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب**" و هو كتاب يدخل ضمن أدب الرحلات .

و لما أدركت أن هذا المؤَلف لم يحظ بدراسة بلاغية وافية فيما يخص الشعر، فقد حاولت أن أتناول جانبا من هذه الدراسة، و قد اعتمدت في دراستي على أربعة عناصر تخص علم البديع و هي: السجع، الجناس، الازدواج والطباق، ودراستي ستنصب على تلك الكيفية التي وظف بها المقري هذه الأساليب الأربعة في نظمه لإيصال المعنى إلى المتلقي، وهي كيفية تميزت بكثير من البراعة اللغوية التي اشتهر بها المقري آنذاك.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أذكر بعض الدراسات التي استعنت بها، وهي دراسات تناولت في غالبها حياة المقري أذكر على سبيل المثال لا الحصر:

1- خلاصة الأثر للمحبي.

2- سلافة العصر لابن معصوم.

3- الدر الثمين والمورد المعين لمحمد ميارة.

4- ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا لابن خفاجة.

5- نفخة الريحانة: للمحبي.

6- هدية العارفين وأسماء المؤلفين وآثار المصنفين للبغدادي.

7- اليواقيت الثمينة في أعيان مذهب عالم المدينة لظافر محمد البشير.

8- كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون لحاجي خليفة.

9- نشر المثاني لأهل القرن الحادي عشر والثاني عشر للقادري.

10- نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي لليفراني.

أمّا عن الدراسات الحديثة فلعل أبرز ما يلاحظ أنها سارت في نفس خطى الدراسات القديمة، ذلك أنها اكتفت بالبحث في حياة المقري ومؤلفاته فمن تلك الدراسات مثلا أذكر :

1- المقري صاحب نفح الطيب (دراسة تحليلية) للحبيب الجنحاني: وهي دراسة تبحث في سيرة المقري وحياته وآثاره.

2- المقري" لعثمان الكعاك التونسي: وهي كذلك دراسة تبحث في كل ما يتعلق بحياة المقري ومؤلفاته.

3- المقري وكتابه نفح الطيب" لمحمد بن عبد الكريم.

4- النقد الأدبي في كتاب نفح الطيب"، لهدى شوكة بهنام.

وقد خصصت لهذا البحث ثلاثة فصول ومدخلا فأما المدخل والذي وسمته "**المقري وكتابه نفح الطيب**"" فقد قسمته إلى أربعة مباحث، تعرضت في الأول إلى التعريف بالمقري التلمساني أصله وكنيته ومولده ورحلاته التي امتدت من أقصى المغرب إلى بلاد الحجاز شرقا وأنهيته بالحديث عن تاريخ وفاته، وما خلفه من آثار علمية في بعض المجالات العلمية وغيرها...

أما المبحث الثاني فقد خصصته للتعريف بكتاب نفح الطيب من حيث العنوان وأسباب تأليفه، والمنهج الذي اتبعه المقري في تأليف هذا الكتاب، وأنهيت هذا المبحث بمصادر الكتاب ومختلف طبعاته.

أما المبحث الأخير من هذا الفصل فقد كان تطبيقيا إلى حد ما، حيث بينت فيه منهج المقري في ثبت الشعر إلى نفسه أو إلى غيره، كما تحققت من المشتبه في شعره واستدركت عليه بالشعر الذي أهمل محققو النفح نسبته إلى المقري، كما تعرضت في هذا المبحث إلى مختلف الدراسات التي دارت حول المقري من خلال كتابه "نفح الطيب"، وأنهيت هذا المبحث بجداول توضح أشعار المقري من خلال الإشارة إلى قوافيها وبحورها ومكانها في "نفح الطيب".

الفصل الأول من هذا البحث والموسوم:"**في مفهوم الأسلوب و البلاغة**" فقد قسمته إلى أربعة مباحث.

تعرضت في المبحث الأول إلى ضبط مفاهيم تخص الأسلوب لغة وإصطلاحا.

وتناولت في المبحث الثاني ماهية البلاغة ومفهومها في التراث العربي.

وتحدثت في المبحث الثالث عن ظهور علم الأسلوب والأسلوبية لدى الغرب واستعرضت كذلك في هذا المبحث اتجاهات هذا العلم في العصر الحديث.

أما المبحث الأخير فقد خصصتة إلى تلك العلاقة الوطيدة التي باتت تربط البلاغة بالأسلوبية .

الفصل الثاني من هذا البحث والذي يحمل عنوان: "**الظواهر البديعية في نفح الطيب**" فقد قسمت مباحثه إلى أربعة، تعرضت في كل مبحث إلى ماهية **السجع والجناس والازدواج و الطباق** لغة وتطور مفاهيمها في التراث العربي كما ختمت كل مبحث بنماذج شعرية من كتاب "**نفح الطيب**" للمقري أحمد التلمساني.

أما الفصل الأخير من هذا البحث والذي وسمته: "**التوظيف البلاغي في نفح الطيب**"، فقد كان تطبيقيان حيث جعلت دراستي هذه مبنية على ثلاث دوائر رئيسية وهي دائرة **التكوين**، دائرة **التشكيل** ودائرة **التوظيف**.

وأقصد بالأولى تلك الضوابط الفاصلة لأي فن من الفنون بين اللغويين والبلاغيين.

أما الدائرة الثانية فأقصد بها تلك الطريقة التي يتصرف بها الأديب في عرض هذه الأدوات البلاغية من إيقاع (سجع، جناس، طباق...) أو تصوير (تشبيه، مجاز، كناية...) من خلال التراكيب اللغوية (الجملة الاسمية، والفعلية وأنواعها المختلفة).

أما الدائرة الثالثة فأقصد من ورائها ذلك الخروج من الفن الواحد "سجع، جناس..." من حيث التكوين والتشكيل إلى دائرة ربطه بفنون أخرى، إيقاعية كانت أو تصويرية، وذلك من خلال التراكيب اللغوية، وهذه هي "**البلاغة الشاملة**"، وستكون هذه المنهجية التي تحدثت عنها هي المتبعة مع جميع الأساليب البلاغية التي اخترتها من خلال أبيات شعرية هي من نتاج المقري في كتابه " **نفح الطيب**"

ولما كانت طبيعة الموضوع تقتضي مني الوصف والتحليل والإحصاء في بعض الحالات، فقد استعنت بالمنهج الوصفي التحليلي، كما كانت لي بعض الوقفات مع المنهج الإحصائي عند جمع وتحقيق أشعار المقري من كتابه" **نفح الطيب**".

لا يخلو أي بحث من صعوبات، وان كانت هذه العقبات بمثابة حافز شجعتني لكي أتوغل أعماق بحثي، وقد أذكر البعض منها :

1- ندرة المصادر و المراجع التي تساعدني في إثراء بحثي بالمعلومات؛ وهذا راجع بالأساس إلى كون مشروع بحثي جديد من حيث الفترة والموضوع.

2- صعوبة الخوض في تحليل المعلومات المتحصل عليها، وهذا أيضا يعود إلى ندرة المصادر التي تدرس موضوع الدراسات اللغوية بالجزائر في العصر التركي .

ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير لأستاذي الفاضل د. أحمد فلاق عريوات الذي كان له الفضل في الإشراف على هذه المذكرة منذ أن كانت فكرة إلى أن استوت على صورتها هذه، فله مني كامل عبارات التقدير والامتنان، متمنيا له دوام الصحة والعافية، كما أتقدم بالشكر لأعضاء اللجنة الموقرة التي قبلت قراءة الرسالة، وتجشمت عناء السفر لمناقشتي، وتصحيح وتصويب ما اعوج منها.

بوكرموش ياسين نبيل .

الجمعة02 نوفمبر 2007م.

أولا: التعريف بالمقري التلمساني:

1. **إسمه:** أجمع الباحثون على أن اسم المقري هو: أحمد، ومما يؤكد هذا القول ما ورد في بداية كتابه "أزهار الرياض في أخبار عياض:

فيقـول أحمـد ذو القصـو　　　　ر بالمقـرّي إذا انتسـب([1])

2. **لقبه ونسبه:** اشتهر المقري بلقب واحد ظل ملازما له ولم يفارقه كلما ذكر اسمه، وهو شهاب الدين([2])، وقد يكتفى بإطلاق لقب "**الشهاب**" عليه.

وعليه فهو محمد بن أحمد بن يحيى بن عبد الرحمان بن أبي العيش بن محمد المقري هكذا عرفه أحد المعاصرين له وهو المحبي([3]) في "خلاصته" وأصل المقري من "**مَقّـرَة** " بفتح الميم وتشديد القاف المفتوحة وراء مفتوحة، وهي إحدى قرى تلمسان الجزائرية، ولذلك اشتهر بالمقري على حد قول المحبي، وقيل بفتح الميم وسكون القاف، لغتان أشهرهما الأولى، نسبة إلى قرية من قرى تلمسان، وإليها نسبة آبائه([4]) وقال ياقوت الحموي:" مقرة بالفتح ثم السكون وتخفيف الراء...مدينة بالمغرب في بر البربر قريبة من قلعة بني حماد"([5]).

أما صاحبنا المقري فيقول إن مقره من قرى زاب إفريقية، وقد انتقل منها جده إلى تلمسان([6])، وأضاف : ولدت بتلمسان، وولد بها أبي، وجدي، وجد جدي([7]).

وكان يكنى بأبي العباس، أما عن تاريخ مولده فالمجمع عليه من الباحثين أنه ولد في الربع الأخير من القرن العاشر الهجري، وقد اختلفوا في تحديد السنة إلى عدة أقوال فقد عينها **الزركلي** في "**أعلامه**" بسنة 992 هـ/1584م، واضعا علامة استفهام حول هذا التاريخ([8])، أما القول الثاني فيحدد تاريخ ولادته بعام 986هـ/1578م، وهذا التاريخ أثبته أبو حامد محمد العربي بن الشيخ أبو المحاسن الفاسي، وهو رفيق المقري في الدراسة حيث أثبت قوله: «حدثني

---

[1]- المقري أحمد، أزهار الرياض في أخبار عياض: تح: مصطفى السقا وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1398هـ/1978م .3/1.

[2]- إسماعيل باشا البغدادي، هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين من كشف الظنون، دار الكتب العلمية .ليروت1992 م ج1/157.

[3]- المحبي خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، دار صادر بيروت.302/1.

[4]- م ن، ص ن.

[5] - معجم البلدان، دار صادر بيروت .1984-175/5.

[6] - أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب، من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، شرحه وضبطه وعلق عليه وقدم له: مريم قاسم طويل، و يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1415هـ- 1995م، ج 7، ص205.

[7] - م ن، ص ن: ج9/395.

[8] - خير الدين الزركلي الأعلام: (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين):. دار العلم للملايين، بيروت 1980 .237/1.

الفقيه الفاضل سيدي محمد بن مبارك الكفيف الزعري أنه سأل سيدي أحمد المقري عن مولده فقال له: ولدت سنة ست وثمانين وتسعمائة»([1]).

وهناك قول آخر بولادة المقري عام 1000هـ / 1591 م ومن الذين ذهبوا إلى تحديد هذا التاريخ نجد **ليفي بروفنسال**([2])، غير أن أحد الباحثين يشكك في صحة هذا التاريخ وهو **محمد عبد الله عنان** يقول: «يلوح لنا أن من تتبع نشأة المقري، وحوادث حياته حسبما يقصها علينا أنه ولد قبل ذلك التاريخ بعدة أعوام، فهو أولا يذكر لنا أنه نشأ بتلمسان إلى أن رحل عنها في زمن الشبيبة إلى مدينة فاس سنة تسع وألف، فلو كان مولده سنة 1000، لما تحدث هنا عن الشبيبة إذ يكون عمره عندئذ تسعة أعوام فقط أعني غلاما حدثا، وهو مالا ينصرف إليه الشباب»([3]).

ومهما يكن من أمر فإنني شخصيا أميل إلى ما ذهب إليه الزركلي في أعلامه، أي أن ولادته كانت عام 992هـ/1584م ذلك أن المقري نفسه ذكر لنا أنه ارتحل عن تلمسان في زمن الشبيبة إلى فاس سنة1009هـ/1600م([4])، فيكون عمره عندئذ سبع عشرة سنة، وهو ما يلاءم عمر الشبيبة.

والمقري مالكي المذهب نشأ بتلمسان وقرأ بها([5])، وحفظ القرآن على عمه الشيخ الجليل العالم أبي عثمان سعيد بن أحمد المقري مفتي تلمسان ستين سنة ومن جملة ما قرأ عليه صحيح البخاري سبع مرات، وذكر أنه وصف بلده تلمسان، وجعلها بلدة عظيمة من أحاسن بلاد المغرب، كما روى عن عمه "الكتب الستة" بسنده عن أبي عبد الله التنيسي، عن البحر أبي عبد الله بن مرزوق عن أبي حيان، عن أبي جعفر بن الزبير، عن أبي الربيع عن القاضي عياض بأسانيده المذكورة في كتاب "الشفا"([6]).

---

[1]- محمد بن عبد الكريم المقري وكتابه نفع الطيب، دار مكتبة الحياة بيروت ص126.

[2]- أحمد الشنتناوي وآخرون، دائرة المعارف الإسلامية، دار المعارف بيروت (مادة المقري أحمد بن محمد).

[3]- مريم قاسم طويل، ، يوسف علي الطويل، مقدمة التعليق على نفح الطيب: ج01/ز.

[4]- المقري أحمد، نفح الطيب ج357/06.

[5]- م ن، ج17/1.

[6]- الحفناوي، تعريف الخلق برجال السلف: تقديم: محمد رؤوف القاسمي الحسيني المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر ج52/01.

3- رحلاتـــــه:

أ- رحلته نحو المغرب الأقصى:

المقري من أشهر الرحالة المسلمين العرب في القرن الحادي عشر كانت بداية رحلاته عام1009هــ حيث غادر تلمسان إلى مدينة فاس المغربية، وكان عمره حينذاك في حدود السابعة والعشرين وكان يخبر أنها دار خلافة المغرب، وكان بها الملك الأعظم مولاي أحمد منصور الشهير بالفضل والأدب([1])، ولم يذكر المقري في مؤلفاته ولا ذكر الذين ترجموا له السبب الذي دعاه إلى ترك بلاده والانتقال إلى فاس، هذه الأخيرة التي تزوج بها من امرأة واحدة ورزق منها ببنت واحدة، غير أنه ما لبث أن ارتحل عن فاس مخلفا وراءه زوجته التي تركها في كفالة عائلته ورعاية أصهاره، ثم إنه لما تعسر عليه الرجوع إلى المغرب ملك زوجته أمرها، فلم ترض بذلك وبقيت رهن انتظار عودته([2]).

وفي مدينة **فاس** المغربية مضى المقري يطلب العلم على شيوخها وفي مقدمتهم مفتيها وخطيبها **أبو عبد الله محمد بن قاسم القيسي([3])**، كما زار مدينة سلا في نفس العام حيث زار قبر الولي الزاهد المشهور بالمناقب والأحوال العارف بالله **أبي العباس الحاج أحمد ابن عمر بن محمد بن عاشر الأندلسي([4])**. كما زار قبر المعتمد **بن عباد** حين كان بمراكش عام (1010هــ/1601م)([5]) كما زار في العام نفسه **بمراكش** أيضا قبر الزاهد العارف بالله أبي العباس أحمد بن العريف الأندلسي([6]) وزار أيضا قبر المحدث الأصولي أبي زيد وأبي القاسم عبد الرحمان بن عبد الله السهيلي الأعمى، ثم عاود بعد ذلك الرجوع إلى بلده بتلمسان في آخر عام 1010هــ ليعود إلى فاس عام 1013هــ/1604 ليستقر بها مفتيا وقاضيا وخطيبا([7]).

ب- رحلته نحو الحجاز:

[1]- الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، ص ن.
[2]- حفيف حجو بلعيد، المقري شاعر، رسالة الماجستير في الأدب العربي، 1409هـ -1989م، تلمسان، ص:35.
[3]- المقري أحمد، نفح الطيب/.ج102/06.
[4]- م ن، ج207/09.
[5]- م ن، ج363/05.
[6]- م ن، ج202/04.
[7]- م ن، ج359/04.

وكان ذلك أواخر شهر رمضان عام1027هــ/1617م([1])، وكان سبب رحيله إثر اختلال أحوال المملكة بسبب صراع أولاد المنصور الذهبي على الحكم فترك منصبه ووطنه وأهله قاصدا حج بيت الله الحرام ([2])، وإن كان يرى أحد الباحثين في سيرة المقري وهو الأستاذ الحبيب الجنحاني إلى أن سبب خروج المقري من فاس كان لمواقفه المؤيدة لقبيلة شراكة التي أصلها من تلمسان، حيث اتهمت بإحداث قلاقل واضطرابات في عهد السلطان محمد الشيخ السعدي([3]).

ومهما يكن من أمر فإن المقري وصل في عام 1028هــ/1618م من شهر رجب إلى مصر حيث أقام بها مدة قصيرة ليسافر في البحر إلى الحجاز لرؤية الحرمين الشريفين، حيث وصل إلى جدة فأكمل العمرة أوائل ذي القعدة من العام المذكور وأقام فيها منتظرا وقت الحج وبعد أن حج نوى الإقامة هناك، فحال من دون ذلك حائل ليقصد بعدها طيبة الشريفة لزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم([4]).

وفي عام1029هــ/1619م عاد المقري إلى مصر([5])، حيث تزوج من امرأة هي من عائلة الوفائيين نسبة إلى **محمد وفاء** الإمام المشهور المتصل بأدارسة ملوك المغرب الأقصى، ولكن حياتهما الزوجية لم تكن سعيدة إذ سرعان ما انفصلت عرى الوثاق فطلقها مما جعل الكثير من أهل مصر ينقمون عليه وظهر هذا في شعره حين قال: [الوافر].

تركت رسوم عزي في بلادي وصرت بمصر منسي الرسوم

ورضت النفس بالتجريد زهدا وقلت لها عن العلياء صومـــي([6])

وكان المقري قد ذكر لنا قبل قدومه مصر أنه زار بيت المقدس في شهر ربيع الأول من العام1029هــ فدخل المسجد الأقصى فبهره جماله وسأل عن محل المعراج الشريف فأرشد إليه([7])، ثم عاد إلى القاهرة وكرر منها الذهاب إلى مكة وطيبة ومع قدوم عام 1037هــ/1627م كان المقري قد دخل مكة خمس مرات، وأملى فيها دروسا عديدة كما وفد

---

[1]- م ن، ج357/09.
[2]- : المحبي، خلاصة الأثرج303/01.
[3]- الحبيب الجنحاني، المقري صاحب نفح الطيب : ص:42.
[4]- أحمد المقري، نفح الطيب: ج46/01-47.
[5]- م ن، ج60/01
[6] - م ن، ج79/01.
[7]- م ن، ج60/01.

على طيبة سبع مرات وأملى فيها الحديث النبوي ليعود إلى مصر حيث لازم خدمة العلم الشريف بالأزهر وكان عوده من الحجة الخامسة في شهر صفر من عام1037هـ([1]).

وفي أوائل رجب من العام المذكور – أعني عام 1037هـ– عاد المقري إلى بيت المقدس فوصل إليه أواسط رجب وأقام فيه نحو خمسة وعشرين يوما حيث ألقى عدة دروس بالمسجد الأقصى والصخرة المنيفة وزار مقام إبراهيم الخليل عليه السلام.([2])

وفي منتصف شعبان من العام نفسه عزم على الرحلة إلى مدينة دمشق حيث دخلها أواخر الشهر المذكور وأقام بها إلى أوائل شوال من السنة المذكورة حيث استقبله مضيفه **أحمد ابن شاهين**([3]) بأن أرسل إليه مفتاح المدرسة الحقيقية فأقام فيها واستوطنها مدة إقامته وأملى في جامعها صحيح البخاري([4]).

وقد جرى بين المقري وبين أدباء وعلماء دمشق آنذاك عدة مطارحات كان في مقدمتهم المولى الشاهيني وقد تعلق قلب المقري بالشام لتشابهها ببلاده في الأنهار والأزهار([5]).

ويخبرنا المقري أنه زار في دمشق قبر الشيخ الصوفي **محي الدين ابن عربي** وتبرك به مرارا وكان ذلك في شعبان ورمضان وأول شوال من عام 1037هـ([6]).

لم تطل إقامة المقري بدمشق، حيث إنه سرعان ما عاد إلى مصر في أوائل شوال من عام 1037هـ وبينما هو في طريقه إلى مصر عرج على مدينة غزة فأضافه فيها الشيخ **الغصين** قرابة الشهر([7]).

دخل المقري مصر واستقر بها ثم عاد إلى دمشق للمرة الثانية وذلك في أواخر شعبان سنة1040هـ/1630م ثم عاد إلى مصر واستقر بها مدة يسيرة، ثم طلق زوجته الوفائية ولما قصد العودة إلى دمشق للتوطن بها فاجأه الموت قبل نيل المرام([8])، وكانت وفاته في جمادى الآخرة سنة1040هـ/1631م ودفن بمقبرة المجاورين([9])، وقد أرخ لوفاته الأديب الدمشقي **إبراهيم الأكرمي** الذي كان معاصرا له وعقد معه صلات ود في أثناء وجوده بدمشق قال فيه:

---

[1]- م ن، ج63/01.
[2]- أحمد المقري، نفح الطيب: ج63/01.
[3]- ابن شاهين: شاعر الشام وأديبها، كان يدرس بالمدرسة الحقمقية، ولما ورد المقري دمشق أنزله ابن شاهين فيها.توفي ابن شاهين عام 1053هـ. خلاصة الأثر: المحبي ج20/01.
[4]- المحبي، خلاصة الأثر:ج304/1-305.
[5]- المقري أحمد، نفح الطيب:ج71/01-74.
[6]- م ن، ج391/02.
[7]- م ن، ج01/ن.
[8]- المحبي، خلاصة الأثر ج311/01.
[9]- م ن، ج/1، ص ن.

قــد ختــم الفضـــــل بــــه		فــــأرخــــوه خاتـــــم([1]).

وهكذا شاء القدر أن يصرفه عن العودة إلى وطنه الجزائر والمغرب الأقصى اللذين ظل يحلم بهما طيلة حياته بالمشرق، رحم الله المقري رحمة واسعة وجزاه عن أعماله خير الجزاء فقد كان أديب الجزائر من الدرجة الأولى وكان قبل ذلك محدث المغرب بلا منازع.

4- آثار المقري:

ترك المقري تصانيف متعددة النواحي تتناول معارف عصره وتعد من أمات المكتبة العربية والإسلامية كان هدفه منها تقديم ما يسد حاجة أهل العلم من الأدب والتاريخ وقد أقرأ معظمها إلى حين وفاته ويمكنني أن أقسم هذه المصنفات من حيث تواجدها إلى أربعة أقسام: مؤلفات مطبوعة وأخرى مخطوطة وثالثة مفقودة وآخرها لم تر النور ولكنها أخذت حيزا في نية المقري لتصنيفها وتأليفها ويمكنني أن أسرد هذه المؤلفات في قوائم وفق التقسيم المذكور متبعا في ذلك ترتيبا هجائيا:

أولا: المؤلفات المطبوعة.

أ- أزهار الرياض في أخبار عياض:

هكذا أورد المقري عنوانه في كتابه"النفح" ([2])، وقد ألفه المقري أثناء إقامته بفاس وهو مطبوع كاملا في خمسة أجزاء بعناية الحكومة المغربية ودولة الإمارات لعام 1994م.

ب- إضاءة الدجنة في عقائد أهل السنة:

هكذا أورده الزركلي في "أعلامه"([3])، وهذا الكتاب عبارة عن منظومة بدأ بتأليفها في أثناء زيارته للحجاز والشام وقد طبع في مصر عام 1304هــ /1886م بهامش شرح العقيدة السنوسية للشيخ عليش.

ج- حسن الثنا في العفو عمن جنى:

هو مطبوع بمصر دون تاريخ ويقع في سبع وأربعين صفحة وهو كتاب يتناول أدب السلوك من خلال الأحاديث النبوية والآيات القرآنية.

[1]- م ن، ص ن .خاتم : الخا= 600 ، الألف:1 ، التاء=400 ، الميم =40، وهي تعادل 1041هـ.

[2]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج284/8.

[3]- الزركلي، الأعلام، ج237/01 .

د- روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكر من لقيته من أعلام الحضرتين مراكش وفاس:

طبع هذا الكتاب عام1946م بالمطبعة الملكية بالرباط بتحقيق عبد الوهاب ابن منصور وهو كتاب يترجم فيه المقري لأربعة وثلاثين شخصية من العلماء والأدباء الذين جمعته معهم المجالس العلمية أثناء رحلتيه إلى مراكش وفاس.

هـــ- فتح المتعال في وصف النعال:

هكذا ورد عنوانه في "أعلام"([1]) الزركلي، أما البغدادي إسماعيل باشا فأورده في "هديته" تحت عنوان فتح المتعال في مدح النعال([2]). وهذا الكتاب عبارة عن أدب نبوي أو هو رسالة نثرية تتخللها مقطعات شعرية في وصف ومدح نعال المصطفى عليه الصلاة والسلام، حيث كان المقري كثير الاهتمام بمدح خير البرية وقد طلب منه أحد الحاضرين في مجلسه أن يكتب في هذا الموضوع فنزل المقري عند رغبة هؤلاء وبدأ في تحريره يوم الثلاثاء غرة شهر رمضان سنة 1033هـــ واستمر في تأليفه خمسة عشر يوما. والكتاب طبع مرة واحدة عام 1334هـــ بمدينة حيدر آباد بالهند، مطبعة دائرة المعارف النظامية.

و- المزدوجـــة:

وهي عبارة عن أكثر من خمسمائة بيت غرضها الغزل جمعها الشيخ محمد أفندي الجزائري مع مزدوجات أخرى لبعض الأدباء ثم طبع المجموع، ولهذا الكتاب ثلاث طبعات بمصر:1- سنة 1274هـــ- 2- 1278هـــ- 3- 1280هـــ.

ز- **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب:**

وهو الكتاب الذي سأعرفه باستيفاء في المبحث التالي بإذن الله تعالى.

ثانيا: المؤلفات المخطوطة.

وتجدر الإشارة هاهنا إلى أنني أخط هذه السطور وربما أحد هذه المصنفات المخوطة يطبع في نفس الوقت وهذا ما أتمناه.

---

[1]- الزركلي، م س، ج1/ ص ن.

[2]- إسماعيل باشا البغدادي، هدية العارفين، ج157/01.

أ- **إتحاف المغرم المغرى بتكميل شرح الصغرى:**

وهو كتاب في العقائد حرره المقري في أواخر سنة 1028هـ/1619 م بثغر الإسكندرية في عشرة أيام أما عن نسخ هذا المخطوط فيوجد منه نسخة بمكتبة **مدريد** باسبانيا تحت رقم 317. وهناك نسخة منه في مكتبة **تونس** بخزانة جامع الزيتونة تحت رقم 2103 ضمن مجموع بمكتبة العطارين بتونس تحت رقم 480.

وفي مصر هناك نسخة بدار الكتب بالقاهرة (**مكتبة تيمور**) تحت رقم 403.

وفي المغرب الأقصى توجد نسختان بالخزانة الملكية بالرباط إحداهما تحت رقم 3544 وثانيهما تحت رقم 5928.

ب-أزهار الكمامة في أخبار العمامة: هكذا أورده البغدادي في "هديته"([1]).

ج-أسئلة وأجوبة حوت رقائق لطيفة ودقائق منيفة: وهي عبارة عن مجموعة من الأشعار في مدح دمشق وأغراض أخرى توجد نسخة منه بمكتبة **(لبسيك)** بألمانيا تحت رقم 863 كما توجد نسخة منه بدار الكتب المصرية بمصر(قسم المخطوطات).

د- **كتاب إعراب القرآن:**

وهو تفسير وإعراب لسور القرآن الكريم توجد نسخة منه بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم670 وهي نسخة وحيدة مبتورة.

هـ- إعمال الذهن والفكر في المسائل المتنوعة الأجناس الواردة من سيدي محمد بن أبي بكر بركة الزمان وبقية الناس:

هو كتاب يحوي عقائد وفقها، حيث وردت فيه أجوبة عن أسئلة الشيخ الدلائي، التي وجهها إليه من الزاوية الدلائية في المغرب الأقصى، أيام كان مقيما بالقاهرة وألفه سنة 1041هـ/1631م، توجد نسخة منه بالخزانة العامة بالرباط ضمن كتاب (البدور الضاوية) لمؤلفه **سليمان الحوات** يبتدئ من ورقة 164 إلى 71 تحت رقم 261 د.

و- **تاريخ الأندلس:**

[1]- إسماعيل باشا البغدادي، م س ، ج1/ ص ن.

تاريخ تأليف هذا الكتاب مجهول، توجد نسخة منه بالمكتبة الأزهرية بالقاهرة تحت رقم 4218.

ز- حاشية على شرح أم البراهين للسنوسي:

وهي حاشية في العقائد، توجد نسخة منه بدار الكتب المصرية (مكتبة تيمور)، تحت رقم 212.

ح- خلاصة فتح المتعال، والنفحات العنبرية:

وهو أدب نبوي، جاء في شكل أرجوزة تحتوي على 190 بيتا، لخص فيها كتابه فتح المتعال، والنفحات العنبرية، وألحقها بهما وهي موجودة في آخرها. ولم أقف على مكان نسخة أو عدة نسح منه.

ط- رفع الغلط عن المخمس الخالي الوسط (منظومة):

وتاريخ تأليفه مجهول، أما عن موضوعه فهو في: خط الرمل، والزايرجة، وعلم النجوم والطلاسم، توجد نسخة منه بدار الكتب المصرية تحت رقم 342.

ك- زبدة أزهار الكمامة:

وهو أدب نبوي، في خلاصة كتاب أزهار الكمامة في أخبار العمامة، ويحتوي على أرجوزة بها 305 أبيات، وهي موجودة في آخر كتاب أزهار الكمامة، توجد نسخة من هذه الأرجوزة منفردة بالخزانة العامة بالرباط (المغرب الأقصى) تحت رقم:849.

ل- شرح القصيدة المقرية:

وهو شرح أدبي سار فيها على منهج التبسيط، والشرح وتذليل الصعوبات.

م- القواعد السرية في حل مشكلات الشجرة النعمانية([1]):

وهو عبارة عن تنجيم وتنبؤ بالمستقبل، توجد منه نسخة بمكتبة بريل بهولندا تحت رقم 469.

ن- النفحات العنبرية في وصف نعال خير البرية:

وقد رأيت مريم قاسم طويل ويوسف على طويل وهما اللذان شرحا وضبطا وعلقا وقدَما لكتاب نفح الطيب وعلقا في طبعة دار الكتب العلمية، قلت رأيتهما يوردان هذا العنوان بـــ:

[1]- إسماعيل باشا البغدادي، م س ، ج1/ ص ن.

النفحات العنبرية في نعل خير البرية، والظاهر أنهما نقلا العنوان عن محقق النفح إحسان عباس، ونقلا عنه بأنه قال:"بعث به إلى شيخه الدلائي، وهو مخطوط بالخزانة العامة بالرباط رقمه565"([1]). ومهما يكن من الاختلاف اليسير بين العنوانين، فالكتاب يحوي أدبا نبويا وهو رسالة نثرية تتخللها مقطعات، شعرية، في وصف ومدح نعال المصطفى (صلى الله عليه وسلم) بعضها له، والباقي لغيره.

وختم هذا الكتاب بأرجوزة من نظم المقرئ، تتضمن محتوى الكتاب، انتهى من تحريره يوم الجمعة 24 من جمادى الثانية1030هـ/1621م بالقاهرة، أما عن مخطوطاته فيوجد منه نسخة بمكتبة مدريد باسبانيا تحت رقم 306، كما توجد نسخة منه بالمكتبة السليمانية (أسعد أفندي) اسطنبول تحت رقم 452، ونسخة أخرى منه توجد بنفس المكتبة في قسم رئيس الكتاب إسطنبول تحت رقم 939. وهناك نسخة منه بسوريا، بالمكتبة الظاهرية بدمشق الشام تحت رقم 74 وبمصر توجد نسخة منه بالمكتبة الأزهرية بالقاهرة تحت رقم 3922. وفي المغرب الأقصى توجد نسخة منه بمكتبة تطوان تحت رقم:62.

ص- **نيل المرام المختبط لطلب المخمس الخالي الوسط(منظومة):**

تاريخ تأليفه مجهول وهو في: خط الرمل، والزايرجة، وعلم الجدول والطلاسم، توجد نسخة منه بمكتبة برلين بألمانيا تحت رقم 4119، كما توجد نسخة منه بالخزانة العامة بالرباط (المغرب الأقصى) تحت رقم 2878ك

ثالثا: الكتب المفقودة.

أ- **إتحاف أهل السيادة بضوابط حروف الزيادة:**

وهو كتاب في النحو، أو هو عبارة عن رسالة ذكرها المقري في كتابه النفح، في ختام ترجمة أبي محمد عبد المجيد بن عبدون الفهري اليابري، وقد ذكرها إسماعيل باشا البغدادي في "هديته"([2]).

ب- **أرجوزة في العمامة:**

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب: ج1/ق.
[2]- هدية العارفين: ج157/1.

وهي عبارة عن أدب نبوي، وقد رأيت الدكتورين مريم قاسم طويل ويوسف علي طويل يوردان العنوان بـــ: أرجوزة في الإمامة، ولا أدري أكان خطأ مطبعيا أم هو كما نقلاه عما ذكره محقق النفح إحسان عباس، دون أن يعلق عليها([1]).

ج- **كتاب الأصفياء:** ذكره إحسان عباس، وقال: إن أحمد الشاهين ذكره في رسالة بعث بها إلى المقري([2]).

د- **البدأة والنشأة:** وهو في الأدب والنظم، وقد أورده البغدادي تحت عنوان، أنواع النسيان في أبناء تلمسان([3])، اما إحسان عباس فأورده تحت عنوان: البلدة والنشأة([4]).

هـــ- **الجنابذ:** هكذا ذكره عبد الحي الكتاني، موضوع الكتاب فهرس لأسانيده([5]).

و- **حاشية علي مختصر خليل في الفقه المالكي:** وموضوعه في الفقه.

ز- **الدر الثمين في أسماء الهادي الأمين:** هكذا ذكره البغدادي إسماعيل باشا، وهو أدب نبوي([6]).

ح- **شرح مقدمة ابن خلدون: ذكره إحسان عباس وقال:** ذكره حاجي خليفة([7])، والظاهر أنه غير مذكور في كتاب كشف الظنون لحاجي خليفة.

ط- **الشفاء في بديع الاكتفاء:** ذكره إحسان عباس، وقال: ذكره الشاهيني في رسالته([8]).

ي- **علم الهيئة:** هكذا ذكره: اليوسي: أبو علي نور الدين الحسن بن مسعود المراكشي **(ت:1102هـــ)** في كتابه، المحاضرات في الأدب واللغة([9]).

ك- **الغث والسمين والرث والثمين:** هكذا ذكره البغدادي إسماعيل باشا في "هديته"([10]).

ل- **قطف المهتصر من أفنان المختصر:** هكذا ذكره البغدادي في "هديته"([11]) وذكره المحبي

---

[1]- المقرئ أحمد، م س، ج1/ س.
[2]- المقري أحمد، نفح الطيب: ج1/ ص س.
[3]- هدية العارفين: ج157/1
[4]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/ش.
[5]- محمد عبد الحي بن الكبير أبو المفاخر، فهرس الفهارس، والأثبات، ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات: فاس، المطبعة الجديدة بالطالعة، عدد :11، 1346هـ 13/2.
[6]- هدية العارفين: ج157/1.
[7]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/ص.
[8]- م ن، ج1/ نفسها.
[9]- اليوسي ، المحاضرات في الأدب واللغة، تح وشر، محمد حجي وأحمد الشرقاوي إقبال دار الغرب الإسلامي . بيروت . 1402هـ.1981.ص،58.
[10]- هدية العارفين: ج157/1.
[11]- م ن، ج1/نفسها.

أيضا بهذا العنوان في "خلاصته"([1])، وهو شرح على حاشية مختصر خليل([2]).

م- **النظم الأكمل في ذكر المستقبل:** ذكره بهذا العنوان الأزهري ظاهر محمد البشير في كتابه، "اليواقيت الثمينة في أعيان مذهب عالم المدينة"([3]).

أما البغدادي إسماعيل باشا فذكره بعنوان: "النمط الأكمل في ذكر المستقبل"([4]) دون أن يقول عنه شيئا.

ن- **نظم في علم الجدول والطلاسم:** ذكره البغدادي بهذا العنوان في "هديته"([5])، كما فعل الأزهري كذلك في "يواقيته"([6]).

رابعا: الكتب التي نوى تأليفها:

أ- أنواء نيسان في أنباء تلمسان:

ذكر المقري أنه نوى - وهو بالمغرب- أن يجمع في شأن تلمسان كتابا ممتعا يسميه بهذا الاسم، وكتب بعضه ثم عدل عن ذلك لأن الأقدار حالت بينه وبين ذلك العزم، فارتحل منها إلى حضرة فاس، حيث شغل بأمور الإمامة والفتوى والخطابة وغيرها([7]). وموضوع الكتاب: تاريخ لمدينة تلمسان.

ب- **عرف النشق في أخبار دمشق:** هكذا ذكره عبد الحي الكتاني في "فهرسه"، وموضوع الكتاب أخبار وتاريخ أهل دمشق([8]).

ج- **روضة التعليم في ذكر الصلاة والتسليم على من خصه الله تعالى الإسراء والمعاينة والتكليم:** وهو كتاب نوى المقري تأليفه في أمداح المصطفى(صلى الله عليه وسلم)، غير أنه لم يذكر السبب الذي دعاه إلى العدول عن هذا الأمر([9]).

وهناك كتاب آخر ينسب إلى المقري ارتأيت ذكره في الأخير وهو بعنوان، "الجمان في

---

[1]- المحبي، خلاصة الأثر، ج303/1.
[2]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/ق.
[3]- نقلا عن رسالة ماجستير، المقري شاعرا : حفيف حجو بلعيد، ص : 274.
[4]- هدية العارفين: ج157/1.
[5]- م ن، ج1/نفسها.
[6]- حفيف حجو بلعيد، المقري شاعرا ص 274.
[7]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج09 /356.
[8]- فهرس الفهارس والأثبات: ج14/2.
[9]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج315/10.

مختصر أخبار الزمان"، هكذا أورده البغدادي في "هديته"([1])، بيد أن الأستاذ الحبيب الجنحاني شك في نسبة هذا الكتاب إلى المقري التلمساني([2]).

ثانيا: التعريف بكتاب نفح الطيب وأسباب تأليفه.

1- **عنوان الكتاب:** عنون المقري كتابه بـــ "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب" وهو عنوان كان قد عدله عن عنوان سابق وسمه بـــ"عرف الطيب في التعريف بالوزير ابن الخطيب" فلما ألحق به أخبار الأندلس سماه بالعنوان الذي ذكرناه في بداية التعريف بالكتاب.

يقول المقري: "سميته عرف الطيب في التعريف بالوزير ابن الخطيب، ثم وسمته حين ألحقت أخبار الأندلس به، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب"([3]) .

2- أسباب تأليفه:

لعل من أهم الأسباب التي دفعت بالمقري إلى تأليف كتابه "نفح الطيب"، هو ما أثاره في نفس مضيفه شاعر الشام، وأديبها المدرس بالمدرسة الحقمقية المولى أحمد الشاهيني، وذلك حين كان يحدثه عن الأندلس، وشيخها لسان الدين ابن الخطيب، مما دعاه إلى طلب المزيد من البيان عن الأندلس والتشوق إلى معرفة مختلف نواحي المعرفة التي جال فيها لسان الدين وصال غير أن المقري اعتذر في بداية الأمر عن تأليف الكتاب، بحجة أن ذلك ليس بالأمر السهل، فألح عليه الشاهيني وكرر عليه الإلحاح، فوعده عندئذ بالشروع في الطلب عند وصوله إلى القاهرة.

وقد ذكر ذلك في مقدمة كتابه فقال: "فطلب مني المولى أحمد الشاهيني إذ ذاك، وهو الماجد المذكور، ذو السعي المشكور، أن أتصدى للتعريف بلسان الدين في مصنف يعرب عن بعض أحواله وأنبائه...فأجبته ... بأن هذا الغرض غير سهل...من جهات عديدة، أولها قصوري عن تحمل تلك الأعباء الشديدة... وثانيها عدم تيسر الكتب المستعان بها على هذا المرام، لأني خلفتها بالمغرب...وثالثها شغل الخاطر بأشجان الغربة... ثم إنني لما تكرر علي في هذا الغرض الإلحاح... غرمت على الإجابة لها للمذكور على من الحقوق...فوعدته

[1]- هدية العارفين: ج157/1.
[2]- المقري صاحب نفح الطيب: ص 92-95.
[3]- المقري أحمد، نفح الطيب: ج120/1

بالشروع في الطلب عند الوصول إلى القاهرة المعزية، وأزمعت السير عن دمشق المعروفة المزية..."([1]).

وهكذا وجد المقري من شجعه على تحقيق ما صبا إليه، فعرف كتابه – وهو بمصر – طريقه إلى النور، وكان شروعه في كتابته بالقعدة من عام1037هـ/1627 م([2]). كما شجع أهل الشام المقري على تأليف كتاب" النفح" فأضحى متعلقا بتشجيعهم له ذلك أنه:

أولا: أن الداعي إلى تأليفه أهل الشام، وثانيهما: أن الفاتحين للأندلس هم من أهل الشام وثالثها أن غالب أهل الأندلس من عرب الشام الذين اتخذوا بالأندلس وطنا، ورابعها: أن غرناطة نزل بها أهل دمشق وسموها باسمها لشبهها بها في القصر والنهر والدوح والزهر والغوطة الفيحاء.([3])

وقد أشار المقري في ختام كتابه الذي يقع في عشرة أجزاء إلى تاريخ الانتهاء منه فقال: « وكان الفراغ منه عشية يوم الأحد المسفر صباحها عن السابع والعشرين لرمضان سنة ثمان وثلاثين وألف، بالقاهرة المحروسة، والحمد لله وكفى، وسلام على عبادة الذين اصطفى، وألحقت فيه كثيرا في السنة بعدها، فيكون جميعه آخر الحجة تتمة سنة تسع وثلاثين وألف...»([4]).

وقد استهل كتابه بخطبة قصيرة لم تتجاوز الست صفحات، ثم أردف الخطبة بقصيدة من نظمه بلغت مائة وثلاثة أبيات من الشعر، كما عبر في أول الكتاب عن شوقه إلى وطنه مستشهدا بأبيات في الغربة من نظمه هو ومن نظم غيره من الشعراء متضرعا إلى الله تعالى في تيسير العود إلى وطنه.

إن كتاب نفح الطيب وثيقة مضيئة في تاريخ اسبانيا الإسلامية وآدابها ينفرد عن غيره من الكتب الأندلسية بإحاطته بكل ماله علاقة بالأندلس من لدى الفتح حتى سقوط آخر قلعة إسلامية في أيدي الإسبان عام897هـ/ 1492م، فالكتاب وهو بحق أحد المصادر الأساسية في مجال الدراسات الأندلسية ولا يؤخذ عليه سوى استطراده أو العودة إلى الموضوع أو تكراره لأخبار نحن بغنى عنها.

ومهما يكن من أمر فالكتاب كنز من الكنوز المغمورة التي تحتاج إلى البحث فيها بغية استخلاص ما تحتويه من معارف تاريخية وسياسية، اجتماعية وأدبية.

---

[1]- م ن، ج1/ 76-80-85.
[2]- المقري أحمد، نفح الطيب: ج09/375- 466.
[3]- م ن : ج01/ 120-121.
[4]- م ن :ج10/ 351.

3 منهج الكتاب:

قسم المقري كتابه "نفح الطيب" قسمين تسبقهما مقدمة ضمنها سيرته الذاتية ورحلاته وغرضه من تأليف هذا الكتاب. وقد ضمن كل قسم من قسميه ثمانية أبواب ولنترك المقري يحدثنا عن هذا التقسيم:

«وبعد أن خمنت تمام هذا التصنيف، وأمعنت النظر فيما يحصل به التقريط لسامعه والتشنيف قسمته قسمين...القسم الأول فيما يتعلق بالأندلس من الأخبار... وفيه بحسب القصد والاقتصار ... ثمانية من الأبواب: الباب الأول في وصف جزيرة الأندلس... الباب الثاني في إلقاء بلد الأندلس للمسلمين بانقياد... الباب الثالث في سرد بعض ما كان للدين بالأندلس من العز السامي العماد... الباب الرابع في ذكر قرطبة التي كانت الخلافة بمصرها للأعداء قاهرة ... الباب الخامس في التعريف ببعض من رحل من الأندلسيين إلى بلاد المشرق ... الباب السادس في ذكر بعض الوافدين على الأندلس من أهل المشرق... الباب السابع في نبذة مما منَ الله تعالى به على أهل الأندلس من توقد الأذهان وبذلهم في اكتساب المعارف والمعالي ما عز وهان ... الباب الثامن في ذكر تغلب العدو الكافر على الجزيرة ... ولم أخل بابا في هذا القسم من كلام للسان الدين ابن الخطيب... القسم الثاني في التعريف بلسان الدين ابن الخطيب ... وفيه أيضا من الأبواب الثمانية ... الباب الأول في ذكر أولية لسان الدين وذكر أسلافه...الباب الثاني في نشأته وترقيه ووزارته وسعادته... الباب الثالث في ذكر مشايخه الجله... الباب الرابع في مخاطبات الملوك والأكابر الموجهة إلى حضرته العلية... الباب الخامس في إيراد جملة في نثره ... الباب السادس في مصنفاته... الباب السابع في ذكر بعض تلامذته ... الباب الثامن في ذكره وأولاده... »([1]).

4- مصادر الكتاب: تعددت مصادر كتاب "نفح الطيب" إلى أربعة مصادر عامة:

أ- **المصادر الشفوية:** وهي تلك النصوص التي كان يتلقاها من العلماء مباشرة وخاصة عن عمه وأستاذه سعيد المقري أو عن بعض شيوخه الآخرين كالفشتالي والقصار والغساني وصديقه ابن شاهين.

ب- المصادر الأثرية: وهي تتمثل في تلك النقول التي أوردها في كتابه والتي نقشت على المباني والآثار.

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب: ج1/116-120.

ج- **المصادر العيانية:** وهي تتمثل في ما شاهده وعاينه أثناء رحلاته وزياراته وتظهر هذه المصادر بشكل واضح في مقدمة كتابه كما تتمثل أيضا في ذكر مخاطباته لأهل الشام.

د- **المصادر الخطية:** وتظهر في تلك الكتب والرسائل هذه الأخيرة كان يتلقاها من أصدقائه في المغرب والمشرق أما الكتب الخطية فهي ما نقله من نصوص كثيرة شكلت مادة وفيرة وتعد هي المصدر الرئيسي نذكر من أهمها:

الإحاطة في أخبار غرناطة **لابن الخطيب** واختصار القدح المعلى في التاريخ المحلّى **لابن سعيد** وأزهار الرياض في أخبار عياض للمؤلف نفسه، وبدائع البدائه **لابن ظافر الأزدي** وتاريخ علماء المسلمين **لابن الفرضي**، والتكملة لكتاب الصلة **لابن الآبار**، خريدة القصر وجريدة العصر **العماد الكاتب الأصفهاني**، ودرر السمط في خبر السبط **لابن الآبار** وروضة الآسس العاطرة الأنفاس للمؤلف نفسه، والعبر وديوان المبتدأ والخبر **لابن خلدون** وقلائد العقيان في محاسن الأعيان **لابن خاقان**، والمطرب من أشعار أهل المغرب **لابن دحية** ومطمح الأنفس **لابن خاقان** والمُغرب في حلى المغرب **لابن سعيد**، ونيل الابتهاج **لأحمد بابا التنبكتي** ووفيات الأعيان **لابن خلكان([1])**.

أما المصادر التي ذكرها في كتابه "نفح الطيب" كالمقتضب من كتاب تحفة القادم **لابن الآبار** وجذوة المقتبس **للحميدي** والحلة السيراء **لابن الآبار الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني، والذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشي**، وزاد المسافر **لصفوان ابن ادريس المرسي** والصلة لابن بشكوال وصلة الصلة **لابن الزبير**، والمعجم في أصحاب القاضي الصدفي **لابن الأبار** والمقتبس **لابن حيان** فإنه تركها جميعا بالمغرب وكان ينقل عنها بالواسطة.

5- طبعات الكتاب: طبع كتاب "نفح الطيب "عدة مرات وفي عدة بلدان أذكرها كالآتي:

أ- طبعة ليدن:

بهولندة عام1855-1861 وهي أول طبعة لهذا الكتاب وهي من تحقيق وليم رايتW.RIGHT ودوزي DOZI، وكريل KREIHL، وديجا DUGAT وقد تضمنت القسم الأول من الكتاب فقط في جزأين، تحتوي مقدمة باللغة الفرنسية في ترجمة المقري.

1- حفيف حجو بلعيد، المقري شاعرا، ص267.

ب- طبعة بولاق:

بمصر وذلك عام1279هـ/1862م وهي طبعة غير محققة وبدون هوامش تقع في أربعة أجزاء قام بتصحيحيها الشيخ محمد بن عبد الرحمان المعروف بـ" قطعة العدوي".

ج- طبعة المطبعة الأزهرية:

وهي طبعة تجارية طبعت عام1302هـ/1884م وتقع في أربعة أجزاء بإشراف محمد قاسم الحسيني وقد طبع في هامش الأجزاء الثلاثة الأولى منها كتاب "مروج الذهب" للمسعوي وفي الهامش الرابع كتاب "تحفة الأحباب وبغية الطلاب في الخطط والمزارات، والتراجم والبقاع والمباركات" للسخاوي.

د- طبعة دار المأمون:

بمصر عام 1355هـ-1936م في مطبعة عيسى البابي الحلبي بالقاهرة من تحقيق فريد رفاعي وتقع في تسعة أجزاء صغار تشكل أقل من ربع كتاب.

هـ- طبعة مطبعة السعادة:

بمصر عام1369هـ-1949م وهي من تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد بالقاهرة وتقع في عشرة أجزاء وهذه الطبعة تنقصها الفهارس والتعليقات وإن احتوت على مقدمة للمؤلف وعلى شروح لغوية وتعريف بأماكن المدن كما أعيد طبع هذا الكتاب بنفس التحقيق مرة ثانية بمطبعة دار الكتاب العربي ببيروت (لبنان).

و- طبعة دار صادر:

بيروت (لبنان) عام1388هـ/1968 وهي من تحقيق إحسان عباس وهي تقع في سبعة مجلدات ومجلد ثامن من الفهارس بها مقدمة وافية عن حياة المؤلف وآثاره.

ز- طبعة دار الكتب العلمية:

بيروت (لبنان) عام 1415هـ-1995م وهي من شرح وضبط وتعليق وتطبيق: د. مريم قاسم طويل ود يوسف علي طويل، وهي تقع في 10 أجزاء وفهرس واحد كما أن هذه الطبعة هي التي اعتمدتها في بحثي الموسوم بالأساليب البلاغية في نفح الطيب للمقري التلمساني وقد أعادت دار الكتب العلمية طباعة "نفح الطيب" عام 1998م من إعداد إبراهيم شمس الدين ومثلها

فعلت دار الفكر في طبع الكتاب من عشرة أجزاء ومن تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي وذلك من نفس العام أي 1998م كما أن عدد الصفحات في هذه الطبعة الأخيرة هو (3964 صفحة).

ثالثا: منهج المقري والمشتبه من شعره.

حيث تميز المقري باتخاذ منهج محدد يذكر فيه ألفاظا ينسب فيها الشعر لنفسه إن كان له أو قد ينسبه لغيره وربما يترك شعره دون إشارة منه بأنه له.

أولا: منهجه في شعره: وفيه يتبع المقري في ثبت شعره وفق صيغ معينة تشير إلى نسبة الشعر إليه، فمن هذه الصيغ نذكر مثلا:

أ- الإجابة: كأن يقول (وأجبته... فصدر الجواب مني).

ب- الإجازة: (سألني أن أجيزه... ومن الإجازات، فأجزته بما نصه).

ج- الارتجال: (وارتجلت... وقلت مرتجلا).

د- الإنشاد: (فأنشد والضمير الغائب في الفعل عائد على نفسه).

هـ- التذييل: (وذيلته).

و- التضمين: (قلت مضمنا وضمنت في المعنى).

ز- التوسل: (توسلت وتوسلنا).

ح- التوطئة:(وقولي موطئا، فلت موطئا).

ط- الرجاء: (وأنا أرجو).

ي- القول: (كما قلت وقلت أيضا وقلنا بها).

ك- الكتابة: (فكتبت إليه، فكتبت ما صورته...).

ل- المخاطبة: (ولما خاطبته).

ثانيا: منهجه في شعر غيره: وفيه يتبع المقري صيغا تشير الى نسبة الشعر لغيره، فمن ذلك مثلا:

أ- الإبداع: (أبدع...).

ب-الإجابة: (وأجاب، فأجاب).

ج- الإجازة: (أجازني، أجازه).

د- الارتجال: (وارتجل...ارتجالا).

هـ-الألغاز: (قال ملغزا...).

و- **الإنشاد:** (وأنشد...).

ز- **التذكر:** (وأتذكر...).

ح-**التضمين:** (عن طريق التضمين... تضمين حسن).

ط- **التمثيل:** (وأتمثل...وتمثلنا).

ي-**الحكاية:** (وحكى ...حكى عنه).

ك- **المراجعة:** (رجع إلى الموشحات...فراجعه).

ل- **المعارضة** : (وعارضه بهذه الأبيات... وعارض قصيدته).

م- **الوصف:** (ووصف الشاعر... ومن شعره يصف).

كما أن للمقري صيغا مفردة أخرى يتبعها في بيان أن الشعر لغيره فمن ذلك قوله:

أ – استدعيته بهذه الأبيات.

ب- وبعث إليه بكتاب.

ج- له مقطعات في مدح الأندلس.

د – ومن هذه القصيدة.

ه – وفي بعض كلام لسان الدين ما صورته.

و- ومنها في مدحه.

7- المشتبه في شعر المقري:

وأقصد به تلك الأبيات الشعرية من مقاطع وقصائد ومزدوجات التي وردت في كتاب النفح دون أن يوضح المقري نسبتها إليه كعادته فمن ذلك قوله([1]): [الخفيف].

ورياض تختال منهـا غصـــــون		فـــي بـــرود من زهرهـــا وعقـــود

فكـــأن الأدواح فيهـــــا غــــوان		تتبـــارى زهـــوا بحســـن القـــــدود

وكـــأن الأطيـــار فيهـــا قيـــان		تتغنـــى في كــــل عـــــــود بعـــود

وكأن الأزهار في حومة الروض		سيـــوف تُســـل تحـــــت بُنــــــود

وقد نسبها إلى المقري عبد الهادي الشرايبي في بحث نشره في مجلة الرسالة، كما نسبها إليه الباحث حفيف حجو بلعيد في رسالة ماجستير حول المقري شاعرا([2]).

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج$_1$ /24.

[2]- حفيف حجو بلعيد، المقري شاعرا: ص 68.

ومن المشتبه من شعره كذلك تلك المزدوجة الخماسية التي مطلعها([1]): [المخمسات].

أكرم بعبـــد نحو طيبة منتدي   متوســـل مستشفـــــع مسترشــــــد([2])
يفلـــي الفـــلاة لها بعزم أيد   وافـــي إلـــى قبـــر النبي محمــــــد
ولربعه الأسمى يروح ويغتدي

حيث أشار المقري في نفحه قبل أن يورد هذه المزدوجة بقوله: ووقفنا بباب طلب الآمال، خاشعين، وتوسلت إلى الله بذلك المقام العلي خاضعين ...واضعين وعلق عليها محمد عبد الغني حسن بعد أن ساق ثلاثة أجزاء منها بقوله: «و مما يميل بنا إلى القول بأن المدائح النبوية غير المنسوبة لقائل هي للمقري نفسه أنه في قصيدة أو مدحة نبوية خماسية يشير إلى أنه لولا تعلق حقوقه ببلاد المغرب لأقام في رحاب النبي عليه السلام حتى يتاح له أن يموت هناك،و يدفن في البقيع هناك»([3]).

ومن المشتبه من شعره كذلك تلك المزدوجة الخماسية التي مطلعها([4]): [المخمسات].

مـــــر النسيـــم بربعهـــم فتلـــذذا   حتـــى كـــأن النشـــر صار له غذا
فصحا وصح وصاح لا أشكو أذى   فقل للصبـــا ماذا حملت من الشذا؟
أمسست طيبا أم علاك عبير؟

وهي تلك التي أشرت إليها آنفا، نسبها إلى المقري الباحث حفيف حجو بلعيد([5]) ومن المشتبه من شعره أيضا قوله ([6]):[الخفيف]

رُبَ ورقـــاء في الدياجي تنادي   إلفهـــا فـــي غصونهـــا الميــــاده
فتثير الهـــوى بلحـــن عجيـــب   يشهـــد السمـــع أنهـــا عــــواده
كلما رجعـــت توجعـــت حـــزنا   فكأنهـــا فـــي وجـــــدنا نتبــــاده

وردت هذه الأبيات في النفح ولم ينسبها المقري لأحد من الشعراء، يقول الأستاذ عبد الهادي الشرابيبي:« ويثور كامن عواطفه كلما سمع ترجيع حمامة بصوتها الشجي فيصف لك

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/55-59.
[2]- م ن، ص ن.
[3]- محمد عبد الغني حسن، المقري صاحب نفح الطيب:.أعلام العرب 60.القاهرة .الدار المصرية للتأليف والترجمة .ع1966.31.ص 131.
[4]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/54-55.
[5]- حفيف حجو بلعيد المقري شاعرا، ص 75.
[6]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/33.

حاله عند سماعها بهذه القطعة الرقيقة»([1]) فيذهب الشرايبي إلى أن قائلها هو المقري نفسه للعلة التي أوردها في قوله.

ومن المشتبه كذلك في قصيدة يقول فيها ([2]):[الطويل].

وأربـــع أحبــاب إذا مـــا ذكرتهــــا	بكيــت وقــد يبكيك ما أنـــت ذاكرُ
بطـــاح وأدواح يروقــك حسنهــــا	بكــل خليــج نمنمتـــه الأزهـــــار
فما هــو إلا فضـــة فـــي زبرجــد	تســاقط فيــه اللؤلــؤ المتناثـــــر
بحيث الصبا والترب والماء والهــوى	عبيـــر وكافــــور وراح وعاطـــــر
وما جنـــة الدنيا ســوى ما وصفتــه	وما ضـــم منه الحسن نجد وحاجــر
بلادي التي أهلـــي بــــها وأحبتـــي	وروحي وقلبـــي والمنـــى والخواطر
تذكرنـــي أنجادهـــا ووهـــادهــــــا	عهودا مضت لي وهي خضر نواضر
إذ العيش صـــاف والزمان مساعــد	فلا العيش مملول ولا الدهــر جائــر
بحيــــث لياليـنـــا كغــض شبابــنا	وأيامنـــا سلــــك ونحـــن جواهـــــر
ليالي كانت للشبيبة دولـــــــــــــة	بها ملك اللذات نـــــــــاه و آ مـــر
سلام علـــى تلــك العهــود فإنـــــها	مـــوارد أفــراح تلتهـــا مصـــــادر

أثبت هذه القصيدة عبد الرحمان الجيلالي في كتابه تاريخ الجزائر العام وتحدث عن مقدار إبداع المقري في عالم الصور الأدبية الجيدة([3]) كما نسبها إليه محقق كتابه روضة الآس العاطرة في ذكر من لقيته من أعلام الحضرتين مراكش وفاس، عبد الوهاب بن منصور في تقديمه للكتاب([4]).

ومن المشتبه من شعر المقري أيضا قوله([5]):[الطويل].

وإني لأدري أن فـــي الصبر راحـــة	ولكن إنفاقي علـــى الصبر من عمري
فلا تطف نار الشوق بالشوق طالبــا	سُلُـــواً فـــإن الجمر يُسعـــر بالجمـــر

أثبت هذين البيتين كذلك للمقري عبد الهادي الشرايبي([6]).

---

[1]- حفيف حجو بلعيد، المقري شاعرا: رسالة ماجستير ص73.
[2]- : المقري أحمد، نفح الطيب، ج$_1$/22-23.
[3]- تاريخ الجزائر العام ج148/02.
[4]- المقري أحمد: مقدمة كتاب : روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكر من لقيته من أعلام الحضرتين مراكش وفاس: تحقيق: عبد الوهاب منصور ـالرباطـ المطبعة الملكية .ط02- 1403هـ-1983م.ص:ي.
[5]- المقري أحمد، نفح الطيب: ج36/1.
[6]- حفيف حجو بلعيد: المقري شاعرا: ص:76.

ومنه أيضا في قوله:([1]) [الكامل].

أضواؤه طبــق المنـــى وهـــواؤه يشتاقـــه الولهـــان فـــي الأسحـــــار

والطبع معتــدل فقــل مــا شئتــه فـــي الظـــل والأزهـــار والأنهـــــار

ورد هذين البيتين من غير نسبة في النفح، ويذهب عبد الرحمان الجيلالي في تاريخ الجزائر العام إلى أنها للمقري([2]).

ومنه أيضا في قوله([3]): [الخفيف].

ذكرتنـــي الورقـــاء أيـــام أنـــــس سالفـــــات فبـــت أذري الدموعـــا

ووصلـــت السهـــاد شوقـــا لحبـــي وغرامـــا وقد هجـــرت الهجوعـــا

كيف يخلو قلبي من الذكـــر يومـــا؟ وعلـــى حبهـــم حنيـــت الضلوعـــا

وردت هذه الأبيات في النفح خلال حديث المقري عن وطنه ولم يصرح بها لأحد معين وهو يصور فيها لوعته وألمه المضني الذي أضحى لا يفارقه في ديار النوى. وقد نسبها إليه عبد الهادي الشرايبي كما تبعه في ذلك حفيف حجو بلعيد في رسالة ماجستيره عن المقري شاعرا([4]).

ومن المشتبه أيضا من شعر المقري قوله([5]): [المجتث].

يـــــارب نفـــــس همومـــــــي واكشـــــف كروبـــــي جميعـــــــا

فقـــــد رجـــــوت كريمـــــــا وقـــــــد دعـــــــوت سميعـــــا

أشار إلى هذين البيتين الدكتور ابن عبد الكريم([6]) في معرض حديثه عن المقري ومن المشتبه في شعر المقري كذلك قوله ([7]):[الكامل]

فرجعت بعد فراق أيام الهـــــوى أصف الصبابـــــة للمحب المولـــع

دامي الجفون إذا الحمامة غـــردت من فوق خوط البانـــة المتـــرعرع

---

[1]- المقري أحمد: نفح الطيب: ج18/1.
[2]- عبد الرحمان الجيلالي، ج148/02.
[3]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج33/01-34.
[4]- حفيف حجو بلعيد، المقري شاعرا:. رسالة ماجستير.ص77.
[5]- المقري أحمد، نفح الطيب: ج80/01.
[6]- محمد ابن عبد الكريم، المقري وكتابه نفح الطيب: بيروت- دار مكتبة الحياة .د.ت :75/1.
[7]- المقري أحمد نفح الطيب:ج34/1.

أسقي الديار – وقد تباعد أهلهــــا		عنها – عزالـــي الدمــوع الهمـــع
ونواعب الأطلال ليـــس يجيبنـــي		ما بينهـــن سوى الصـــدى بتوجـــع
وهواتف فوق الغصون يجيبنـــــي		منـــهن تغــريد الحمـــام السجـــع
ناحت على عذب الفروع وإلفـــها		منهـــا بمرأى فوقهـــا بمسمـــع
ما فارقـــت إلـــفا كمـــا فارقتـــه		كـــلا ولا أجـــرت سواكـــب أدمعي

قدم لهذه المقطوعة المقري بقوله:" ولا غرو وإن ظهر سر بائح، فباك مثلي من الشجو نائح" ([1]) وهي مقطوعة تصور ألم نفس الشاعر وشجوه اللامتناهي في ديار الغربة، فهذه العبارات وغيرها صارت ضمن قاموسه الشعري يرددها كلما تذكر آلام بعده عن وطنه.

ومنه أيضا قوله([2]):[مجزوء الكامل].

قطـــــــر كـــــأن نسيمـــــــه		نفحــــات كافـــــور ومســــك
وكـــــأن زهـــــــر رياضـــــه		در هـــــوى مـــن نظـــم سلـــك

ورد هذين البيتين في النفح دون أن يشير المقري إلى نسبة هذا الشعر إليه وقد نسبها إلى المقري عبد الرحمان الجيلالي، في تاريخه([3]) وهذان البيتان إذا ما تأملنا فيهما نجدهما أقرب إلى شعر المقري لكون البيتين قيلا في مناسبة اضطر فيها المقري إلى ترك بلاده مرغما من سماسرة الفتن التي عاثت فسادا ضده ففر من هذه البلاد التي هي بالنسبة إليه الكافور والمسك والزهر والدر الذي هوى من نظمه.

8- المستدرك على شعر المقري:

وهي مجموعة من الأبيات الشعرية أشار المقري نفسه في كتابه "نفح الطيب" إلى نسبة هذه الأبيات كما نسبها الباحثون القدامى والمحدثون للمقري لكن محققي النفح أهملوها وهي قال المقري([4]): [الخفيف].

يا شفيع العصـــاة أنـــت رجائـــي		كيف يخشى الرجاء عنـــدك خيبـــه؟
وإذا كـــنت حاضــــرا بفـــؤادي		غيبة الجســـم عنـــك ليســـت بغيبـــه
ليس بالعيش في البـــلاد انتـــفاع		أطيب العـــيش مـــــا يكـــون بطيبـــه

1- المقري أحمد م س، ج/1، ص ن.
2- المقري أحمد، نفح الطيب، ج18/01.
3- عبد الرحمان الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، 148/2.
4- المقري أحمد، نفح الطيب، ج60/01.

قال:([1]) [السريع].

لله در الشيــب مــن واعـــــظ ... وناصـــــع منهاجـــــه واضــــح

كل امــرئ يعجبـــه شأنـــــه ... وحـــادث الدهـــر لــــه فاضـــح

قال: [البسيط].

فيمـــن يوســـع في إنفـــاق موسمه ... أن لا يـــزال بذاك العـــام ميســــورا

ورد هذا البيت في النفح ومن عادة المقري أنه إذا أنشد شعرا لغيره، ونسي بيتا فإنه يتممه من عنده بوزنه وقافيته وهذا ما فعله حين أنشد بيتين لعبد الملك بن حبيب السلمي،([2]) ونسي البيت الأخير فأتمه من نظمه وهو البيت مدار الحديث والبيتين اللذين يسبقانه واللذين هما لعبد الملك بن حبيب السلمي هما: (البسيط).

لا تنس لا ينسك الرحمان عاشورا ... واذكره لازلت في التاريخ مذكـورا

قـــال النبي صـــلاة الله تشملـــه ... قـــولا وجدنا عليه الحق والنـــورا

وعقب المقري على هذه الأبيات بقوله:" وهذا البيت الثالث نسيت لفظه، فكتبته بالمعنى والوزن إذ طال عهدي به "([3]).

قال المقري:([4]) [الوافر].

به كان الشباب اللـــدن غضـــا ... ودهــــري كلـــــه زمـــن الربيـــع

ففــــرق بيننا زمـــــن خـــؤون ... لـــه شغـــف بتفريـــق الجميـــع

قال المقري([5]):[المنسرح]

ونحــــن فـــي روضة مُفوفـــــة ... قـــد وشيــت بالغمائــــــم الوُكــف

نُغفي علــــى زهــرها فيوقظـــنا ... وهـــنا هديـــر الحمائـــــم الهُتــف

ودوحهـــا مـــن نـــداه فـــي وُشُح ... ومـــن لآلـــئ الأزهـــار في شُنُــف

والغصـــن مـــن فوقـــه حمامتـــه ... كأنهـــــا همـــــزة علـــــى ألــــف

---

[1]- م ن، ج122/01.

[2] - هو أبو مروان عبد الملك بن حبيب بن سليمان السلمي ، إمام في النحو واللغة والعروض والفقه والحديث. توفي بقرطبة سنة238هـ وقيل 239هـ (لسيوطي، بغية الوعاة في طبقة اللغويين والنحاة ل . دار المعرفة بيروت ص:312.

[3]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج19/18/01.

[4]- م ن، ج18/1-19.

[5]- م ن، ج87/01.

وقد قدم لها المقري بقوله: "فيالك من ليلت أربت طيب النفح على ليلة الشريف الرضي بالسفح"([1])

قال المقري([2]):[السريع].

هديتـــي تقصـــــر عن همتـــي		وهمتــــي أكثــــــر مــن مالـــي
وخالــص الودَ ومحض الإخـــا		أكثــر مـــا يهديــــه أمثالــــــــي

قال المقري:([3]) [مجزوء الكامل].

رياً مــن الأنــداء طيــــــــــ		يبـــة لهـــا القـــــدر الجليــــل
تُهـــــدي لنـــا أرجاؤهـــــــا		أرجـــا مـــــن الزهــر ا لبليـل
وبهــــا الغصـــــون تمايلــت		ميــــل الخليــــل علــى الخليــــل

قال المقري([4])[الوافر]:

وبتنــــا والســــرور لنا نديـــــم		ومــــــاء عيونــــه الصافي مُــدام
يُسايـــــــره النسيـــم إذا تغنــــــت		حمائمــــه ويسقيــــه الغمــــــام

قال المقري:([5]) [الوافر].

تركــت رســوم عــزي في بــــلادي		وصـــرت بمصر منسي الرســـــوم
ورُضت النفس بالتجريـــــد زُهـــــدا		وقلــت لها عــن العلياء صومـــي
مخافـــة أن أرى بالحـــرص ممـــــن		يكــون زمانــــه أحــد الخصــوم

قال المقري:([6]) [البسيط].

كتمت شأن الهوى يوم النوى فوشـــى		بســــــره مــــــن جفــــوني أيُ نمَام
كانت ليالــــي بيضا فـــي دنوهـــم		فلا تسل بعدهم عن حـــال أيامـــي
ضنيت وجدا بهم والناس تحســـــب		سُقما فأُبهــم حالـــي عند لُوامـــي
وليس أصل ضنى جسمي النحيل سوى		فرط اشتياقي لأهل الغرب والشـــــام

قال المقري:([7]) [الخفيف].

[1]- م ن، ج86/01.
[2]- م ن، ج121/01.
[3]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج01/ 86.
[4] - المقري أحمد، نفح الطيب، ج01/ ص ن.
[5]- م ن، ج79/01.
[6]- م ن، ج73/01.
[7]--م ن، ج69/1.

غمرتـــني المكـــارم الغـــر منهـــم	وتوالـــــت علـــــي منـــها فـــنون
شـــرط إحســـانهم تحـــقق عـــــندي	ليـــت شعري الجزاءُ كيف يكـــــون؟

قال المقري([1]): [مجزوء الكامل].

فأنلـــــنا الختـــــــم بالحســـــــــ	ـــــى وانعامــــــــا ومــــــــنا

ورد هذا البيت في لنفح وكان المقري قد ذيله عن أربعة أبيات أوردها لأبي زكريا يحيى بن سعد بن مسعود القلني([2]) والأبيات هي:

عفـــــوك اللـــــــه عنـــــــــا	خيـــــر شـــــــيء نتمنـــــــى
رب إنـــا قـــــــد جهلـــــــــنا	فـــــــي الـــــذي قـــد كـــان منا
وخطـــــــــــينا وخلطـــــــنا	ولهـــــــــونا ومجـــــــــنا
إن نكـــــــن رب أسأنـــــــــا	مـــــــا أســـــأنا بـــــك ظنـــــا

قال المقري: ([3])[الوافر].

أرى أولاد آدم أبطـــرتهـــــــــم	حظوظهـــم مـــن الدنيـــا الدنيـَــه
فلـــم بطـــروا وأولهـــــم منيّ ؟	إذا نُسبـــوا وآخرهـــم منيـــه

10- **دراسات حول المقري:**

لعل أغلب ما وقفت عليه من دراسات حول المقري كان أغلبها يدور حول سيرة المقري وآثاره أو تراها تشير إلى جانب من حياته وأدبه فمن الدراسات القديمة نجد مثلا:

1- خلاصة الأثر للمحبي.
2- سلافة العصر لابن معصوم.
3-الدر الثمين والمورد المعين لمحمد ميارة.
4- ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا لابن خفاجة.
5- نفخة الريحانة: للمحبي.
6- هدية العارفين وأسماء المؤلفين وآثار المصنفين للبغدادي.
7- اليواقيت الثمينة في أعيان مذهب عالم المدينة لظافر محمد البشير.
8- كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون لحاجي خليفة.

[1]- م ن.
[2]- لم أقف على ترجمته.
[3]- المقري أحمد، نفح الطيب: ج1/121-122.

9- نشر المثاني لأهل القرن الحادي عشر والثاني عشر للقادري.

10- نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي لليفراني.

أما من الدراسات الحديثة فلعل أبرز ما يلاحظ أنها سارت في نفس خطى الدراسات القديمة، ذلك أنها اكتفت بالبحث في حياة المقري ومؤلفاته فمن تلك الدراسات مثلا:

1- المقري صاحب نفح الطيب (دراسة تحليلية) **للحبيب الجنحاني:** وهي دراسة تبحث في سيرة المقري وحياته وآثاره.

2- "المقري" **لعثمان الكعاك التونسي:** وهي كذلك دراسة تبحث في كل ما يتعلق بحياة المقري ومؤلفاته.

فكلتا الدراسات القديمة والحديثة أهملت ذلك الجانب المهم من إنتاج المقري الأدبي ولعل الغمامة بدأت تنزاح عما خلفه من تراث أدبي ولغوي، وكنت قد طالعت رسالة ماجستير تبحث في شعر المقري الذي خلفه في مختلف المؤلفات التي كتبها وهي لحفيف حجو بلعيد حيث عنون دراسته بـ" المقري شاعرا" وهو جهد مشكور عليه لما فيه من البحث والتقصي عن آثار المقري الشعرية، ولعلي أكون من الذين يحاولون فتح هذا الباب من الدراسات اللغوية في تراث المقري، فالله عز وجل أسأل أن يوفقني لذلك إنه مجيب سميع الدعاء.

9- أشعار المقري من خلال كتابه نفح الطيب:

فبعد أن ميزت شعر المقري من شعر غيره وبعد أن بينت المشتبه فيه وكملته بالمستدرك عليه فيمكنني الآن أن أضع نموذجا لمجموع الأشعار التي هي من قوله والتي كانت موضوع دراستي من الجوانب الأسلوبية البلاغية الصوتية.

القوافي	مجراها	بحورها	عدد الأبيات	مكانها في نفح الطيب
قافية الباء				
طبيب	الضمة	الطويل	02	نفح الطيب.36/1.
كتاب	الضمة	الكامل	02	م. ن .32/1.
مذهب	الضمة	السريع	21	م. ن .167/3.
الشراب	الضمة	الخفيف	03	م. ن 77/1.
خيبه	الفتحة	الخفيف	03	م. ن .60/1.
قافية الحاء				

واضح	الضمة	السريع	02	م. ن.122/1.
قافية الخاء				
يفرخ	الضمة	الطويل	05	م. ن. 170/3.
قافية الدال				
المياده	الفتحة	الخفيف	03	م. ن .33/1.
وبعدا	الفتحة	الخفيف	02	م. ن .106/1.
الشديد	الفتحة	السريع	06	م. ن.
يهتدي	الكسرة	الطويل	08	م. ن .170/3.
محسد	الكسرة	الكامل	13	م. ن .113/1.
وعقود	الكسرة	الخفيف	04	م. ن .24/1.
بحد	الكسرة	المجتث	03	م. ن .64/1.
قافية الراء				
ذاكر	الضمة	الطويل	11	م. ن. 22/1
معطار	الضمة	البسيط	03	م. ن.32/1.
يضير	الضمة	الخفيف	03	م.ن.98/1.
التفطرا	الفتحة	الطويل	02	م. ن .79/1.
ميسورا	الفتحة	البسيط	01	م. ن
ذكرى	الفتحة	الخفيف	05	م. ن .169/3
غضاره	الفتحة	المجتث	09	م. ن .66/1
عمري	الكسرة	الطويل	02	م. ن.36/1.
الأسحار	الكسرة	الكامل	02	م. ن .18/1.
فاتر	السكون	مجزوء الكامل	02	م. ن .78/1.
قافية الضاد				
القضا	الفتحة	الكامل	03	م. ن. 96/1.
قافية العين				
جميعا	الفتحة	المجتث	02	م. ن. 80/1.
الدموعا	الفتحة	الخفيف	04	م. ن.33/1.
الربيع	الكسرة	الوافر	02	م. ن.18/1.
المولع	الكسرة	الكامل	07	م. ن. 34/1.
قافية الفاء				
الوكف	الكسرة	المتسرح	04	م. ن.87/1.
قافية القاف				

الأسواق	الضمة	الكامل	02	م. ن. 19/1.
الخلائق	السكون	الكامل	09	م. ن. 65/1.
يتألق	السكون	الخفيف	02	م. ن. 106/1.
قافية الكاف				
مسك	الكسرة	مجزوء الكامل	02	م. ن. 18/1.
قافية اللام				
ذهيل	الضمة	الرمل	03	م.س. 98/1.
عويل	الضمة	الخفيف	02	م.س. 36/1.
أولا	الفتحة	الكامل	03	م.س. 67/1.
الوجل	الكسرة	مجزوء الوافر	18	م. ن. 53/1.
مالي	الكسرة	السريع	02	م. ن. 121/1.
الجليل	السكون	مجزوء الكامل	03	م. ن. 86/1.
قافية الميم				
مدام	الضمة	الوافر	02	م. ن. 86./1.
وسيم	الضمة	الطويل	02	م. ن. 32/1.
الأفهام	الضمة	الخفيف	15	م. ن. 61/1.
أروم	الضمة	الخفيف	17	م. ن. 114/1.
واحتشامه	الفتحة	الخفيف	02	م. ن. 66/1.
دما	الفتحة	البسيط	05	م. ن. 95/1.
ملامه	الفتحة	مجزوء الكامل	103	م. ن. 10/1.
شامه	الفتحة	الخفيف	02	م. ن. 66/1.
حالم	الكسرة	الطويل	03	م. ن. 98/1.
نمام	الكسرة	البسيط	04	م.ن. 73/1.
الرسوم	الكسرة	الوافر	03	م. ن. 79/1.
الخيام	الكسرة	الرجز	02	م. ن. 85/3.
المعالم	السكون	مجزوء الكامل	14	م. ن. 171/3.
قافية النون				
فنون	الضمة	الخفيف	02	م. ن. 69/1.
منّا	الفتحة	مجزوء الكامل	01	م. ن. 64/2
إلينا	الفتحة	المجتث	02	م. ن. 95/1.
الحزن	الكسرة	الطويل	02	م. ن. 78/1.
نيسان	الكسرة	البسيط	02	م. ن. 96/1.
الزمان	الكسرة	الوافر	02	م. ن. 102/1.
غبين	السكون	الرمل	12	م. ن. 115/1.

كما أن للمقري أشعارا أخرى لكنها على شكل مزدوجات وهي على قسمين: مزدوجات ثنائية ومزدوجات خماسية

أولا: المزدوجات الثنائية:

وهي مرتبة في هذا الجدول ترتيبا هجائيا وفق الحرف الأول من كل مزدوجة متكاملة:

رقم المزدوجة	مطلع المزدوجة	مكانها في نفح الطيب
01	أحمد من طارفي جو العلا	3/ 177
02	أحمد من أطلع شمس الدين	3/ 189
03	أحمد من أطلع من محاسن	3/ 191
04	أحمد من خصص بالأسرار	3/ 186
05	أحمد من زين بالآثار	3/ 196
06	أحمد من زين بالمحاسن	3/ 184
07	أحمد من شيد بالإسناد	3/ 180

ثانيا: المزدوجات الخماسية:

وهي المزدوجات التي تتكرر عدة مرات إلا أن كلا منها يتكون من خمسة أشعار، أربعة متماثلة القافية وخامسها مخالف لكل مزدوجة مفردة، لكنه مشترك بينها جميعا، وهي وفق هذا الجدول مرتبة ترتيبا هجائيا:

رقم المزدوجة	مطلع المزدوجة	مكانها في نفح الطيب
01	أكرم بعبد نحو طيبة منتدى	59-58-57-56-55/1
02	انشق أزاهر عن فنون الرياض	283 - 282/8
03	مر النسيم بربعهم فتلذذا	55-54/1

استنتاج:

لاحظت من خلال قراءتي لمزدوجات المقري الثنائية أن الغرض في غالبها يكون إما إجازة لأحد طلاب العلم أو أحد العلماء الذين لاقاهم أثناء رحلاته في الشام والحجاز، وإما تكون ردا على رسائل تلقاها من أحد أصدقائه أو من لازمهم زمنا ثم رحل عنهم، أما المزدوجات الخماسية فوردت اثنتان منها في مدح الرسول« صلى الله عليه وسلم» والتوسل به، كما يمدح فيها أهل مكة المكرمة والمدينة المنورة، ولعل هذا يعود إلى انه كتبها لما زار البقاع المقدسة.

ومن خلال هذا الجدول الإحصائي لشعر المقري الوارد في كتابه نفح الطيب، والذي يقع في: خمسة وثمانين وثلاثمائة (385) بيتا إضافة إلى عشر مزدوجات فقد لاحظت أن المقري يؤثر نظم الشعر على بحر الكامل، وبحر الخفيف، كما يستعمل البحر الكامل بنوعيه التام والمجزوء فلماذا يا ترى اختار هاذين البحرين بشكل كثيف في نظمه؟ ولعل الجواب يكمن في كون بحر الكامل يصلح لكل نوع من أنواع الشعر ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب منه إلى الرقة([1]).

يقول **محمد النويهي:** « ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية، والنشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنا شديد الجلجلة»([2]).

أما عن استعماله وزن بحر الخفيف، فاعتقد انه يصلح لمناسبات تتعلق بشعور المقري حيث يركن إلى الهدوء والدعة أو حين يحل بعد طول ارتحال.

كما أن المقري كانت له لقاءات مع بقية البحور كالطويل، والخفيف، والبسيط، والوافر والرمل، والمجتث، ثم الرجز فالسريع، ويختلف استعماله لهذه البحور بنسب متفاوتة ذلك أن شعار المقري كثيرة، وقد كنت أثبتها مرتبة متوالية في جدول خاص بها.

[1]- أسعد علي، الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام، ط. بيروت، ص 22.
[2]- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.61/1.

تمهيـــــد.

لعلنا حين نسمع كلمة "أسلوب" أو نقرأها في أحد المؤلفات، يتبادر إلى ذهننا ذلك الاستعمال الشائع لها، في كل نواحي الحياة، فهي إذن كلمة مطاطة! نستعملها حين نتحدث عن عبارة قصيرة أو عن قطعة كاملة أو عن مجموع شعر الشاعر أو نثر الكاتب، لذلك كان من الأمانة العلمية أن نبحث عن أصلها اللغوي حتى نقف على مدلولها الحقيقي. فما هو تعريف كلمة: "أسلوب" يا ترى؟

1- تعريف الأسلوب لغة:

...يقال للسطر من النخيل، أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب قال: والأسلوب الطريق والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي: أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا، قال:

أنوفهم ملفخر، في أسلوب. أراد من الفخر فحذف النون، والأسلوبة، لعبة للأعراب أو فعلة يفعلونها بينهم، حكاها اللحياني، وقال: بينهم أسلوبة ([1]).

ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب، إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة([2]).

ونجد في المعاجم التاريخية الفرنسية حديثا عن أسبقية مصطلح الأسلوبية " LA STYLISTIQUE" عن مصطلح الأسلوب "LE STYLE" من ناحية الوجود والانتشار حيث تصعد به – أي مصطلح الأسلوب – إلى بداية القرن الخامس عشر، وبمصطلح الأسلوبية إلى بداية القرن العشرين، وتحدده على أنه جاء من الكلمة اللاتينية "STILUS" والتي تعني الريشة التي كانت تستعمل في الكتابة، وفي الفيزياء تعني تلك الإبرة الحادة التي تتم بواسطتها التسجيلات الصوتية على جهاز آلي([3]).

كما كان يعني "النظام والقواعد العامة، مثل أسلوب المعيشة، أو الأسلوب الكلاسيكي في الملبس والأثاث أو الأسلوب البلاغي. والظاهر أن مصطلح الأسلوب قد ارتبط لفترة طويلة

---

[1] - لسان العرب، "سلب".

[2] - أساس البلاغة [سلس].

[3] - LAROUSSE CLASSIQUE. DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE. PARIS. 1957 PAGE 1140.

بمصطلح البلاغة LA RHETORIQUE، بحيث نجد من خلال البحث في تداول هذا المصطلح لدى الغرب في العصور الوسطى، وخصوصا عند البلاغيين منهم، حيث قسموا الأساليب إلى: أسلوب بسيط، وأسلوب متوسط، وأسلوب رفيع وهي ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى في إنتاج الشاعر الروماني "فرجيل" الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد([1]) فيتضح لنا من خلال هذه التعريفات اللغوية أنها تلتقي في كون مصطلح الأسلوب كان يعني الطريق أو المنهج أو النظام، وإذا محصنا البحث في أصول هذه الكلمة – أي أسلوب – سنجد أنها لم تكن موجودة ضمن حقل الدراسات المتخصصة كعلم قائم بذاته، بل كان هذا المصطلح يطلق على كل شيء فهو مصطلح فضفاض يصلح لكل تسمية يقصد من ورائها التميز في حدث معين، فكلمة "أسلوب" إذن من الكلمات الشائعة خصوصا في عصرنا فتسمع مثلا أوصافا تقول: أسلوب سهل أو معقد، متين أو ركيك، غريب أو مألوف، جزل أو ضعيف وهكذا.

ويلاحظ أننا مثلا لو أطلقنا هاته الأحكام على قصيدة شعرية أو رواية بوليسية، فإن هذا يعني أنها تحمل نوعا من الدلالة على القيمة الأدبية فيكون ذلك العمل الأدبي محل استحسان أو استهجان.

أما لو أطلقنا كلمة "أسلوب" على إنسان معين فتقول: "فلان عنده أسلوب" فهذا يعني استحسانك لطريقته في الكتابة وإذا ما انتقلنا إلى مفهوم "الأسلوب" عند المفكر الفرنسي بوفون "BOUFON"([2]) نجده يعرفه بأنه هو الرجل أو هو الإنسان نفسه، أي لكل إنسان طريقة خاصة في التعبير، غير أن هذه العبارة شاعت وتناقلها الكتاب وتأثرت بمفاهيم العصر، فأصبح معظم الناس يفهمون منها أن الأسلوب هو مرآة الشخصية أو الخلق.

أما الموسوعة الفرنسية ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS فتعرف كلمة أسلوب بأنه: "يمكن استخلاص معنيين لكلمة أسلوب ووظيفتين، فمرة تشير هذه الكلمة إلى نظام الوسائل والقواعد المعمول بها أو المخترعة، والتي تستخدم في مؤلف من المؤلفات، وتحدد – مرة أخرى – خصوصياته وسمة مميزة، فامتلاك الأسلوب فضيلة... إننا إذا أولينا الاهتمام بالنظام وقدمناه على الإنتاج، فإننا نعطي الأسلوب تعريفا جماعيا، ونستعمله في عمل تصنيفي ونجعل منه أداة من أدوات التعميم، أما إذا كان الأمر على العكس من ذلك، وأولينا انتهاك النظام

---

[1] - محمد عبد المنعم خفاجي، وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1412هـ 1992م، ص: 12.

[2] - اسمه الكامل BUFFON : GEORGES LOUIS LECLERC CONTE DE، مفكر وكاتب فرنسي، ولد في مونتبارد MONTBARD، بفرنسا سنة 1707م، تميز بأسلوبه الرفيع في الكتابة ينتمي إلى المذهب الطبيعي NATURALISTE، توفي عام 1789م، انظر تعريفه في: LAROUSSE CLASSIQUE. DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE PAGE 167

والتجديد، والقراءة اهتمامنا فإننا نعرف الأسلوب حينئذ تعريفا فرديا، ونسند إليه وظيفة فردية ولكن كل هذا يقودنا إلى التفكير فيه كذلك على أنه سمة مميزة ونظام، ويمكننا أن نعارضه مع النظام أيضا كما توحي بذلك عبارة "فوسيون": الأسلوب مطلق، والأسلوب متغير([1]).

فهذا تفريق واضح لمفهوم الأسلوب بين أن يكون مجموعة من القواعد والأطر العامة التي تميز مؤلفا أو عملا أدبيا، وبين أن يكون العمل الأدبي أو ذلك المؤلف هو نفسه الأسلوب فإطلاق الحكم على منهج معين بذاته، يعد من هذا المنطلق تعميما، يضيع معه تميز الفرد في إبداعه الشخصي، ولذلك فقد التصقت مفاهيم شمولية تطرأ على الدراسات الأسلوبية المتخصصة، فكان لابد من توضيح هذه المفارقة.

2- تعريف البلاغة لغة:

يقال: بلغ الشيء يبلغ بلوغا وبلاغا، وصل وانتهى، وأبلغه هو إبلاغا، وبلغه تبليغا، وقول أبي قيس بن الأسلت السلمي:

قالت ولم تقصد لقيل الخنى مهلا! فقد أبلغت أسماعي([2]).

إنما هو ذلك: أي قد انتهيت فيه وأنعمت.

وتقول: له في هذا بلاغ، وبلغة، وتبلغ أي كفاية، وبلغت الرساة، والبلاغ، الإبلاغ، وفي التنزيل: ﴿إلا بَلاغًا مِنَ اللهِ وَرِسَالاتِهِ﴾([3])، أي لا أجد منجى إلا أن أبلغ عن الله ما أرسلت به والإبلاغ، الإيصال، وكذلك: التبليغ، والاسم منه البلاغ، وبلغت الرسالة وفي الحديث: كل رافعة رفعت عنا من البلاغ، فليبلغ عنا، يروى بفتح الباء وكسرها، وقيل أراد من المبلغين وأبلغته وبلغته بمعنى واحد، وإن كانت الرواية من البلاغ بفتح الباء فله وجهان: أحدهما أن البلاغ ما بلغ من القرآن والسنن، والوجه الآخر من ذوي البلاغ أي الذين بلغونا يعني: ذوي التبليغ... وبلغ الفارس، إذا مد يده لعنان فرسه، ليزيد في جريه، وبلغ الغلام: احتلم، كأنه بلغ وقت الكتاب عليه، والتكليف، وكذلك: بلغت الجارية... ويقال: أمر الله بلغ: أي بالغ من قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللهَ بَالِغُ أمرِهِ﴾([4])، وأمر بالغ وبلغ: نافذ يبلغ أين أريد به، قال الحارث بن حلزة:

---

[1] - منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ص: 29 وما بعدها.
[2] - لم اعثر على ديوانه
[3] - سورة الجن، الآية 23.
[4] - سورة الطلاق، الآية 03.

فهداهم بالأسودين وأمر الـــ ـــله يشقـــى بـــه الأشقيـــــاء([1]).

والبلاغة: الفصاحة، والبلغ والبلغ: البليغ من الرجال، ورجل بليغ وبلغ: حسن الكلام فصيحه يبلغ بعبارة لسانه كنه ما في قلبه، والجمع بلغاء، وقد بلغ بالضم، بلاغة أي صار بليغا... والبلغن: البلاغة، نقلا عن السيرافي، وكذلك مثل به سيبويه... والبلغة: ما تبلغ به من العيش، زاد الأزهري: ولا فضل فيه، وتبلغ بكذا، أي اكتفى به([2]).

يلاحظ من خلال هذه الجولة في تعريف مصطلح البلاغة لغة أنها تعني تارة الوصول وتارة تعني: إيصال الرسالة مهما كان نوعها وتارة أخرى تعني مورد العيش والرزق...

3-مفهوم البلاغة في التراث العربي:

لعل أول ما كان من أمر البلاغة، يعود إلى القرن الثاني الهجري (**2هـ**) حين حاول الأدباء والكتاب، والنقاد، فهم أسرار البيان، وخصوصا على أيدي الأمويين من أئمة الشعر والخطابة والرواة، وعلماء الأدب من بصريين وكوفيين، وبغداديين، وإن كان الكثير منهم مفتونين بالمنطق، ومبهورين بالجدل، ومفسرين تختلف مذاهبهم، وبالتالي تختلف تبعا له تأويلاتهم البلاغية، وكانت قضية الإعجاز هي أول القضايا التي تناولها العلماء، نظرا لقيمتها الدينية، فكان القرآن الكريم هو النص الأول الذي بدأت تؤلف حوله الدراسات كاشفة عما فيه من عظمة الدين الإسلامي، فكان هذا كالسيل المنهمر للمؤلفين في الإعجاز.

وهؤلاء المؤلفون هم بالدرجة الأولى من المتكلمين أو من الذين على علم بالتكلم، فنجد مثلا، كتبا كثيرة تناولت قضية الإعجاز في القرآن الكريم نذكر منها:

"إعجاز القرآن" للباقلاني (**ت 403هـ**) "بيان إعجاز القرآن" للخطابي (**ت 388هـ**) "النكت في إعجاز القرآن" للرماني (**ت 384هـ**) "معاني القرآن" للفراء (**ت 208هـ**) "تأويل مشكل القرآن" لابن قتيبة (**ت 276هـ**) "دلائل الإعجاز" للجرجاني (**ت 471هـ**) "الجمان في تشبيهات القرآن" لابن قانيا، "بديع القرآن" لابن أبي الأصبع (**ت 654هـ**) "الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، وعلوم حقائق الإعجاز" للعلوي (**ت 749هـ**).

نعم ألفت في القرن الثالث للهجرة (**3هـ**) كتب جمعت كثيرا من الآراء، والدراسات الموجزة حول البيان وبحوثه، نذكر منها:

[1] -شرح المعلقات السبع الحسين بن احمد الزوزني دار الخيل 1426ه 2005م ط1 ص 169.

[2] - لسان العرب مادة (بلغ)

"إعجاز القرآن" لأبي عبيدة (ت 207هـ)، "الفصاحة" للدينوري (ت 280هـ)، "صناعة الكلام" و"نظم القرآن" للجاحظ (ت 255هـ)([1]) و"البلاغة" و"قواعد الشعر" للمبرد (ت 285هـ) و"البلاغة للحراني... ويعد كتاب "البيان والتبيين" للجاحظ (ت 255هـ) أهم الكتب التي تناولت بعض مسائل البيان بالبحث تتصل ببلاغات العرب نثرا وشعرا، وتتعرض لتجديد البلاغة والبيان.

لقد كان المتكلمون بما لهم من براعة فكرية، وبما يملكون من قدرة حجاجية أثر ملحوظ في صلابة تحليلاتهم الذهنية، ولعلنا نكون أكثر موضوعية عندما نستعرض مفهوم البلاغة عند هؤلاء، المتكلمين، متبوعة بمناقشة لها، ولكن قبل ذلك لابد من أن نشير إلى أولى البدايات في التأليف، وكان ذلك مع ابن المعتز (ت 247هـ)([2]) حيث نجده يقسم فيه ألوان البديع والبيان كالاستعارة والتشبيهه، التجنيس والمطابقة، وحسن التضمين والتعريض... ثم ظهر كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر حيث تعرض فيه إلى العوامل التي تجعل الشعر من ناحية اللفظ والمعنى، والوزن والقافية، قبيحا أو حسنا، كما زاد على أنواع البديع المذكورة في مؤلف ابن المعتز أنواعا أخرى.

وهناك كتاب الصناعتين لأبي الهلال العسكري (ت 295هـ)، حيث فصل فيه مفاهيم تخص البلاغة والبيان، كما تكلم فيه عن ألوان البديع وتحدث عن السرقات الشعرية.

يقول الجاحظ في بيانه: "أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة بأن يكون الخطيب متحيز اللفظ، ويكون في قواه فضل التصرف، في كل طبقة، ولا يدقق المعاني كل التدقيق، ولا ينقح الألفاظ كل التنقيح ولا يصفيها كل التصفية، ولا يهذبها كل التهذيب، ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيما أو فيلسوفا عليما"([3]). فنجده يذكر لنا مجموعة من الشروط يؤدي توفرها في الكلام إلى صحة إطلاق لفظ البلاغة عليها، ولكن هل هذا يعني كل من توفرت فيه هذه الشروط هو بليغ؟ فمدى توفرها في موقف غير توفرها في موقف آخر. وها هو المبرد يعرف البلاغة قائلا: "...حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختبار الكلام، وحسن النظم، حتى تكون الكلمة مقاربة أختها ومعاضدة شكلها، وأن يقرب بها البعيد، ويحذف منه الفضول"([4]) فهو لا يكاد يختلف مع الجاحظ في شروط توفر البلاغة.

[1] - سار على هذا النهج أيضا المبرد (ت 285هـ) في كتابه "الكامل في اللغة والأدب"، حيث أورد فيه الكثير من الآراء، والروايات المدونة التي تتصل بالبيان وموضوعاته، وكذلك هناك العديد من الأخبار والأشعار موجودة فيه.

[2] - هو كتابه الذي سماه "البديع".

[3] - الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط 07، 1998، القاهرة ج1، ص: 92.

[4] - المبرد (أبو العباس بن يزيد) . البلاغة تح :رمضان عبد التواب د.ت دط. ص : 33.

ولكن الأمر يحتاج إلى فهم وتبصر عندما يعرض مفهوم البلاغة ومفهوم الفصاحة فلنتأمل تعريف أبي هلال العسكري (**295هـ**) حين يقول: "الفصاحة تمام آلة البيان فهي تتعلق باللفظ، لأن الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى، والبلاغة إنما هي إنهاء المعنى إلى القلب"([1]).

وإن كان يرى آخرون أن نشأة البلاغة قديمة، وأنها سبقت القرآن، وتطورت بعده، ولكن الأدب وخواصه الفنية موجودان من قديم، بقيت فقط عملية جمع هذه الخصائص ومعرفتها ودراستها على أنها علم وقواعد، والظاهر أن ذلك لم يتم إلا بعد القرن الثاني للهجرة (**2هـ**) يقول أحمد شعراوي: "...فعلم البلاغة إسلامي لا عهد للجاهليين به"([2])، فهذه إشارة إلى أن كون البلاغة علما يدرس على أن كان ذلك عد ظهور العلوم في الإسلام.

إن الدارس لظهور البلاغة علما وفنا، يلاحظ تلك الإرهاصات الأولى لنشأتها من خلال علم البيان الذي أطلق في أول الدرس على جميع ماله علاقة بفنون الكلام من استعارة وبديع وكناية وغيرها، وإن كاد الدارسون يجمعون على أن أول من ألف في علم البديع هو ابن المعتز (**ت 247هـ**) فإنهم ينكرون أن يكون قد ألف في علم المعاني لأنه ليس لابن المعتز، ولا لكتابه أثر فيه.

ما من شك في أن أقدم بيان عن البلاغة، ووضع منهج لمن أرادها هو ما وصلنا من صحيفة بشر بن المعتمر الذي انتهت إليه رئاسة المعتزلة ببغداد وهذه الصحيفة مشهورة أوردها الجاحظ كاملة في بيانه، والذي يهمنا هاهنا هو إشارة الجاحظ (**ت 255هـ**) إلى أن البلاغة من خلال هذه الصحيفة قد اكتسبت مفهوما حجاجيا منطقيا، فيروي لنا قائلا: "مر بشر بن المعتمر بإبراهيم بن جبلة، وهو يعلم فتيانهم الخطابة، فوقف بشر، فظن إبراهيم أنه إنما وقف ليستفيد، أو ليكون رجلا من النظارة، فقال بشر: أضربوا عما قال صفحا، واطووا عنه كشحا ثم دفع إليهم صحيفة من نجيره، وتنميقه، وكان أول ذلك الكلام: "خذ من نفسك..."([3])

لقد باتت عملية الإقناع الفكري هي غاية البلاغة، وذلك لأنها أخذت تنمو في أحضان المتكلمين، كما أصبح الأداء الفني خاضعا لهذه الغاية، ويضيف الجاحظ تفسيرا آخر لأحد المتكلمين بأن البلاغة هي كل من أفهمك حاجته فهو بليغ أي أن من أفهمك حاجته بالألفاظ الحسنة، والعبارة النيرة فهو بليغ، أي أن الجاحظ يجعل هنا الأداء في خدمة الإفهام.

---

[1] - أبو هلال العسكري، الصناعتين: تح، علي محمد البجاوي وآخر، ط – عيسى الحلبي الثانية 1971- ص14.
[2] - محمد عبد المنعم خفاجي، وآخرون الأسلوبية والبيان العربي، ص30.
[3] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1/ 135.

لقد أورد الجاحظ هذه التعريفات ولا يكاد يخفى ما تحفل به من تأثر مباشر بما نقل عن أرسطو من المسائل المنطقية، ولعلنا نشتم هذه الرائحة كثيرا عندما ينقل لنا أسئلة طرحت لفارسي ويوناني وهندي عن معنى المصطلح، وما ذكره من إجابات، قال في بيانه ما نصه: "قيل للفارسي – من أهل الفرس –: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل، وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام واختيار الكلام، وقيل للرومي: ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة، وقيل للهندي: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة"([1])، فهلا تأملنا هذه المفاهيم التي تبدوا لنا غامضة، وهي سمة توارثها القدماء في كتبهم في جمل مبتسرة لا تبين عن وضوح.

وها هو العسكري يقع في نفس الغموض عندما يحاول أن يفسر آراء الجاحظ منطلقا من نفس النقاط التي ارتكز عليها سابقه، وذلك حين حديثه على ما يسميه بـــ: تحسين اللفظ "حيث فتح الباب أمام الجدل حول اللفظ والمعنى، فيزعم([2]) أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ.

ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة، والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام وإنما يدل حسن الكلام، وإحكام صنعته ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله وفهم منشئه، وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني"([3]).

ولن ندخل في تلك المطارحات العلمية التي قامت بين أنصار اللفظية من أمثال الجاحظ ومن الذين يرون أسبقية المعاني على الألفاظ في البيان من أمثال ابن جني **(ت 392هـ)** لأن هذا ليس مجال بحثنا الآن.

كما نجد صاحب "سر الفصاحة" ابن سنان الخفاجي **(ت 466هـ)** يحاول إعطاء صياغة جديدة بقوله: "وقد حدد الناس البلاغة بحدود إذا حققت كانت كالرسوم، والعلائم، وليست بالحدود الصحيحة.." فنجده يناقش ما نقله الجاحظ في بيانه مفندا بقوله: "...وقال آخر البلاغة معرفة الفصل من الوصل، لأن الإنسان قد يكون عارفا بالفصل والوصل، عالما بتمييز مختار الكلام من مطرحه، وليس بينه وبين البلاغة سبب ولا نسب، وكذلك قول الآخر: البلاغة أن تصيب فلا

---

[1] - الجاحظ، م س، ج1 / 88.
[2] - صاحب الزعم هنا هو الجاحظ.
[3] - الجاحظ، م س، ج1/ 164.

تخطئ وتسرع فلا تبطئ، لأن هذا يصلح لكل الصناع، وليس بمقصود البلاغة وحدها"([1]) ثم يضيف قائلا: "وبهذا أيضا يفسد قول من ادعى أن حدها الإيجاز من غير عجز والإطناب من غير خطل، وقول من قال: البلاغة اختيار الكلام، وتصحيح للأقسام لأن هذين سئلا عن حد يبين الكلام المرفوض من المختار، والخطأ من الصواب"([2])، غير أنه يبدو أن ابن سنان الخفاجي **(ت 466هـ)** وقع هو الآخر في فخ التفريق بين الفصاحة والبلاغة فيجعل من هذه الأخيرة وصفا للألفاظ مع المعاني، وأما الفصاحة فمقصورة على الألفاظ وحدها، ويسرد لنا هو الآخر شروط توفر الفصاحة في الألفاظ ويقسم هذه الشروط على ما في اللفظة الواحدة، وثانيا على ما انضم من الألفاظ بعضها إلى بعض، بل وتعتقد أنه قد وقع في الاضطراب والتشويش حينما ألحق الاستعارة، بالفصاحة، والتشبيه بالبلاغة.

كما نجد ابن الأثير (نجم الدين بن أحمد إسماعيل) المتوفى سنة **637هـ**، يتناول مسائل البلاغة بنوع من الانسياق نحو القضايا المنطقية، فيجعل من البلاغة شاملة للفظ والمعنى ويطلق بعض المصطلحات كـ (الخاص) و(العام)، كما يفرق هو الآخر بين الفصاحة والبلاغة كما فعل سابقه ابن سنان الخفاجي **(ت 466هـ)**، فيقول: "البلاغة شاملة للألفاظ والمعاني، وهي أخص من الفصاحة كالإنسان من الحيوان..." فكل "...كلام بليغ فصيح، وليس كل كلام فصيح بليغا"([3]) بل نجده كذلك يفرق بينهما وبين الفصاحة من جهة أن الفصاحة تكون في اللفظة، والبلاغة لا تكون إلا في اللفظة والمعنى بشرط التركيب، فإن اللفظة الواحدة، لا يطلق عليها اسم البلاغة ويطلق عليها اسم الفصاحة([4]) إن هذه الإشارة قد سبق أن تعرض لها العلامة عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) فسماها بـــ "النظم"، فتراه يحيل إعجاز القرآن الكريم إلى بلاغة نظمه التي تحدى بها العرب الجاهليين أن يأتوا ولو ببعض آيات من مثله، بل يرى بعض من كتب عن الجرحاني **(ت 471هـ)** أنه هو من أسس البلاغة العربية، وأول من أقام عمدها ووضع لها الصوى والأعلام، وأخذ بضبعيها، وأناف بها اليفاع، وسن لها رسوما وقوانين تعرج عليها، بأسلوب لا يقوم بفصاحته لسان(3).

---

[1] - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة: تح: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة 1969، ص: 50.
[2] - م ن، ص ن.
1- ابن الأثير الجزري، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي و آخر ، ط دار نهضة مصر، القاهرة، ص: 48.
2- م ن، ص ن.
3 -الأسلوبية و البيان العربي ص :31.

ولكن هذا لا يعني أن الجرجاني هو صاحب السبق، فهل كان هو من ابتكر مباحث البلاغة ابتكارا، وارتجلها ارتجالا؟، بل يرى أحد الباحثين أن عبد القاهر الجرجاني وجد لمن سبقه من العلماء والأدباء بحوثا وآراء في البيان العربي متفرقات في أثناء كتب النقد والأدب فعمد إليها ولم شملها، وجمع شتاتها، وضم الإلف إلى أليفه، والنسب إلى نسيبه، فكان له من كل ذلك مجموعة ضمنها كتابيه: "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، فتراه تارة، يقر بالفضل لأربابه، فيصرح بأسمائهم، وتارة يغفلهم، ويضرب عنهم صفحا، فيظن الناس أن المبحث من بنات أفكاره([1]).

إن ما جمعه لنا في كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" هو زبدة ما وقعت عليه عينه من آراء وأفكار من سبقوه من العلماء، ولكننا لا ننسى فضله الكبير في الجمع بين قوة الجدل المنطقي، والمعرفة التامة باصطلاح الفلاسفة والمتكلمين، إضافة إلى تمتعه، بالروح الأدبية، والقدرة على النقد، وصنعة الكلام.

كما تجد في تعبيره رونقا وطلاوة مع سهولة وجزالة، وعذوبة وسلاسة إلى قوة الشكيمة في الحجاج، وتمام الآلة في الجدال مع بساطة الأسلوب. كما تمتع الجرجاني بنعمة التحقيق العلمي للمسائل التي تناولها، يسلك فيها النهج الأدبي المقرون بتدقيق منطقي بديع.

وهناك من الباحثين من يعزون ظهور البيان العربي في أول أمره إلى احتكاك العرب والعجم الذين تمكنوا من ناصية لغاتهم واللغة العربية، فتاريخ الأدب حافل بأسماء الأدباء الكتاب الموالي للذين كان يشار إليهم بالبنان في رقي الأدب([2]).

لكن الحق أن نشأة البلاغة كانت عربية، وإن كان العنصر الأجنبي قد اتصل بها، فأخذ يؤثر في تطورها، حتى انتهت فلسفة خالصة على أيدي السكاكي([3]) وأصحابه.

وبعد هذه الجولة في مفهوم البلاغة عند علماء البلاغة والمتكلمين عموما يمكن أن نرصد وجهتين رئيسيتين حول مفهوم البلاغة والفصاحة:

الوجهة الأولى: وهي التي تفرق بين مفهوم الفصاحة من جهة ومفهوم البلاغة من جهة أخرى كما رأينا مثلا مع ابن الأثير **(ت 637هـ)** في "سر الفصاحة" أو مع ابن سنان الخفاجي

[1] - محمد عبد المنعم خفاجي، وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، ص 33.
[2] - سيد نوفل، البلاغة العربية في دور نشأتها، مكتبة النهضة، ص: 52.
[3] - أبو يعقوب يوسف السكاكي، (ت 626هـ)، صاحب كتاب "مفتاح العلوم" حيث يعد مؤلفا جمع فيه كل الأنواع البلاغية الفنية.

(466هـ)، أو مع أبي هلال العسكري في صناعتيه حين رأي أن الفصاحة مقصورة على اللفظ، والبلاغة مقصورة على المعنى، بل ويذهب العلوي (يحي بن حمزة) المتوفى سنة 749هـ، في "طرازه" إلى أن البلاغة أعم من الفصاحة، بل ويزيد من دعواه عجبا أن قال: "البلاغة والفصاحة، مخصوصان بهذا اللسان دون سائر اللغات"([1]).

الوجهة الثانية: وهي عكس الوجهة الأولى حيث تجمع بين مفهوم البلاغة والفصاحة ويمكن تلخيصها في نظرية النظم التي جاء بها عبد القاهر الجرجاني.

وعليه فالبلاغة تتبلور في ثلاثة محاور عامة أولها هو: الإيجاز في القول، وثانيها هو: الجمال الفني، أو القدرة على إيصال المعنى كمحور ثالث مضافا إليه الإيجاز والجمال.

يقول رجاء عيد: "نود أن تتسع النظرة لدرس البلاغة، ومفهومها، فلا نفصل بين مدلول بلاغة ومدلول فصاحة، ولا ندعي ما يخالف طبيعة الأشياء، وطبيعة العمل الفني، فليكن مفهوم البلاغة هو دراسة الأساليب الفنية في الأجناس الأدبية المختلفة، ووسيلة الفنان في خلقه الأدبي لها على حسب خصائصها المستكنة في طبيعتها... ولعله من الأوفق أن تكون كلمة "البلاغة" وصفا للفظ والمعنى وعلينا أن نقتصر على كلمة "البلاغة" وصفا لجمال الكلمة والكلام"([2]).

4- مفهوم الأسلوبية (علم الأسلوب):

قبل الخوض في تحديد مفهوم الأسلوبية، لابد من أن نشير إلى تلك العلاقة الوطيدة التي كانت تربط مصطلح الأسلوب بمصطلح الأسلوبية، فهذه الأخيرة كان ظهورها في بداية القرن العشرين، ولما كانت الأحكام المسبقة والأحكام العامة والمجملة تطلق على الأعمال الفنية من أدب ولغة، بطريقة بعيدة عن المنهجية العلمية، فكان من الطبيعي أن يوجد لهذا العمل النقدي نقطة بداية لتجربة محددة وفروض عملية، تؤيدها أو تعدلها تجارب يمكن إخضاعها للقياس والمراجعة مثل التجارب الإحصائية، والتجارب المعملية في بعض الأحايين، ولما كان (علم اللغة) هو أقرب هذه العلوم في مناهجها ووسائلها من العلوم التجريبية حيث بات يلجأ إلى المعامل في دراسة الظاهرة الصوتية لمشاكلها المتعددة، ويلجأ إلى الإحصاء في رصد وتحديد حجم الظواهر النحوية المختلفة، فقد كان من الطبيعي أن يحذو المهتمون بالأسلوب حذو هذا الاتجاه، وكان أول ما واجهه ضرورة تحديد المادة الكلامية التي تصلح لكي تدور حولها (دراسة أسلوبية)، حيث إن هذه الأخيرة تقتضي أن يكون الكلام ذا مستوى فني معين، وأن يمتاز على

[1] - العلوي (يحيى بن حمزة) . الطراز المتضمن لاسرار البلاغة و علوم حقائق الاعجاز مطبعة المقتطف – القاهرة ج1 ص :112.
[2] - رجاء عيد فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور ص: 22 .

الكلام الذي يكون بين عامة الناس لقضاء الحاجات، والضروريات، ومن هذه الزاوية وجدت الأسلوبية نفسها تعود إلى "الأسلوب" لكي يساعدها على التصنيف بين مستويات الكلام المختلفة([1]) وهو دور قد يتشابه، مع الدور القديم الذي كان يقوم به الأسلوب مع "البلاغة"، ولكن الدورالقديم كان دورا معياريا عاما مسبقا، على حين أن الدور الحديث يقوم على أساس وصفي، ومن جهة ثانية فإن الدائرة التي تغطيها كلمة "أسلوب" أوسع وأشمل من تلك التي تغطيها كلمة "الأسلوبية"، ذلك أن الأسلوب يحمل معنى الاختيار الأدبي النوعي، أي اختيار للتراكيب، بينما الأسلوبية هي التي تدرس هذه الاختيارات.

وبمعنى آخر فإن كلمة "الأسلوب" أعم وكلمة "الأسلوبية" أخص، فالأولى أوسع وأرحب والثانية أضيق، وأكثر تحديدا، فالأولى تحتوي على الثانية بينما الثانية منهج من المناهج المتبعة في الكشف عن تميز الفنان في هذا الاختيار بجواره المنهج الجمالي والرومانسي والنفسي([2]) فالأسلوب منهج لغوي، والأسلوب يحتوي كل المناهج.

يعتبر شارل بالي **CHARLES BALI (1865–1947م)** مؤسس علم الأسلوب الفرنسي، أو ما يعرف بمصطلح "الأسلوبية"، حيث قام وللمرة الأولى، في تاريخ الثقافة الغربية بنقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي بتأثير اللسانيات عليه منهجا وتفكيرا، إلى ميدان مستقل وصار يعرف بميدان الدرس الأسلوبي أو الأسلوبية، وتجدر الإشارة إلى أن المدرسة الفرنسية في علم الأسلوب هي التي وضعت القواعد النظرية الأولى لهذا العلم، ويرى شارل بالي أن علم الأسلوب يجب ألا يبحث في كيفية استخدام الأدباء لهذه التأثيرات الوجدانية، فلا يسأل عن مدى مناسبتها للموقف الوجداني الذي يصوره الشاعر، أو للشخصية، التي يقدمها الروائي أو الكاتب المسرحي، فهذه مهمة الناقد، لذا فالدارس الأسلوبي في رأي بالي **BALI**، دارس لغوي محض يدرس المادة اللغوية، من حيث دلالتها الإضافية، مهما تكن طبيعة النص الذي يدرسه إن كان مأخوذا من الأدب أو العلم أو الإدارة أو شؤون الحياة العادية فالمسألة عنده مسألة منهج، حيث يبحث الدارس الأسلوبي عن قوانين لغوية تحكم عملية (الاختيار) التي يقوم بها أي شخص

---

[1] - قسم عالم اللغة الفرنسي جرونجير GRONGIR الكلام إلى مستويين: المستوى الأول سماه الرمز الموجود المعنى وهو يشمل جميع الحركات المرئية كإشارة المرور، وهز الرأس بالموافقة من أعلى إلى أسفل... والمستوى الثاني سماه: الرمز المتعدد المعنى، وهو يخص مجال الدراسات الأسلوبية والأدبية، فلما كان هدف الكلام في النهاية هو "التوصيل" بدرجة ما، فكان لابد من أن يحمل داخله مفاتيح تساعد على إدراكه وتذوقه، ولما كان التذوق يختلف من شخص لآخر قسم جرونجير مبادئ التمييز إلى قسمين: الأول سماه دلالة ما تحت الصفر ويعني بها تلك العلامات التي تميز عملا أدبيا عن عمل لغوي مثلا مثل الوزن والقافية في الشعر، والقسم الثاني سماه: دلالة ما فوق الرمز وهي التي تهتم بالخصائص الفردية لكل أديب على حدة، M.DUFRENNE : STYLE ENCYCLOPEDIA UNIVERSALE. V15. P 463.

1- شكري محمد عياد، اللغة والإبداع، ط1، سنة 1988، الصفحة 32 وما بعدها .

2-الاسلوبية و تحليل الخطاب ص :29 .

3-م . ن ص :30 .

يستعمل اللغة، فلا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة(2)، فميدان الدرس الأسلوبي – حسب بالي شارل – يتحدد أساسا من زاويتين رئيسيتين: **الزاوية الأولى:** وهي التي يضع فيها وقائع التعبير اللغوي. أما **الزاوية الثانية:** فهي التي يضع فيها أثر هذه الوقائع على الحساسية(3). بمعنى أن النظر إلى الوقائع اللغوية يكون بأخذ كل ما تحتوي على مضامين وجدانية، لذا فقد كان هدفه الأول هو البحث عن أثر هذه الوقائع على الحساسية وعن فعلها فيها.

إن عملية البحث في القوانين التي تحكم عملية الاختيار لمستعمل اللغة، هي نظرة سائدة في أوساط اللغويين، حيث أنهم لا يقبلون التفرقة الحاسمة بين التعبيرية والتلقائية من ناحية والجمالية والقصدية من ناحية أخرى، هذا لأن التأثير الجمالي كثيرا ما يراعي في الاستعمالات اللغوية العادية، حيث يعمل المتكلم على استمالة السامع لما يقوله، كما أن القصد ينبغي أن يكون سببا لتفضيل النصوص الأدبية على غيرها، وليس العكس.

لعل أهم المسائل التي كانت تشغل شارل بالي في أرائه حول الدرس الأسلوبي، مسألة علاقة اللغة بالتفكير وهي مسألة ألفت حولها الكثير من الكتب وخصوصا تلك التي تتعلق بالفلاسفة. ثانيا هناك محور يتكلم فيه عن معنى العبارة، وعن سماتها الوجدانية، وعن مكانها ضمن النسق التعبيري، وفي الطرق التي تعطي لهذه العبارة صورتها، وبالتالي فإنه يضع الأسلوبية خارج دائرة الدرس اللساني للنص الأدبي، فالأسلوبية من حيث هاتان المسألتان تحاول أن يحصر بحثها، في التعبير المنطوق وفي النصوص المكتوبة، وليس فيما يتعلق بماهية التفكير.

كما يزيد شارل بالي في ضبط عملية البحث الأسلوبي بأن يخرج من دائرة هذا البحث مدى تناسق عبارة معينة مع اللهجة العامة للنص، أو عن مدى ملاءمتها لسمة الشخصية المتكلمة، فهذا يعد من مهام النقد في درس الجماليات الأدبية، وهذه النقطة تعد الفيصل بين مجال البحث الأسلوبي وبين مجال النقد الأد1.([1])

كما أن بالي لا يعترض على مفهوم جورج بيفون GEORGES BUFFON **(1707–1789م)** للأسلوب حينما عرفه بأنه هو الرجل أو الإنسان نفسه، ولكنه يوضح بأن هذا المفهوم قد يجعلنا نعتقد بأن دراسة أسلوب بالزاك BALZAC **(1597–1654)** مثلا هي دراسة لأسلوبية الفردية،

1-م س .ص : 31 .
2-م س ص : ن

وهذا أمر غير صحيح حسب بالي فلابد من التمييز بين استعمال الفرد للكلام في ظروف معينة تشترك فيها مجموعة لسانية وبين الاستعمال الذي يقوم به شاعر أو روائي أو كاتب من الكتاب(2).

إن "الاختيار LE CHOIX" هو موضوع علم الأسلوب (الأسلوبية) LA STYLISTIQUE، ولكن هذا الاختيار لابد من أن يكون وراءه قصد، لذا فقد اختلف الأسلوبيون اللغويون في اتخاذ النصوص الأدبية، في استخلاص القوانين الأسلوبية، حيث يرى فريق منهم أن الابتعاد عن النصوص الأدبية، أفضل لأنها لا تقدم إليهم مواد بسيطة تظهر فيها القوانين بغير تدخل قوانين أسلوبية من جنس آخر، في حين يرى آخرون أن الاقتصار عليها مهم لسببين أولا: لأنها: ميسورة، وسهل الإطلاع عليها، وثانيهما أنها غنية بالمضامين الوجدانية([1])، غير أنه تجدر الإشارة هنا إلى أن الأسلوب LE STYLE هو شيء يتجاوز واقعة التعبير، فمن يستطيع تفسير أسلوب كاتب معين أو شاعر لأنه درس استخدامه أو اختياره لمفردات وتراكيب معينة دون غيرها، ودرس ترتيبه للكلمات والعبارات، لذلك كان تعريف الأسلوب من القضايا التي تشابك حولها المختصون من أهل اللغة أو من أهل الأدب، فالإنتاج الأدبي تكمن وراءه بعض اللمسات التي لا يمكن معاينتها أو ملاحظتها مباشرة كما لحياة الباطنية للأديب أو الكاتب أو الشاعر، إضافة إلى ظروف العملية الإبداعية الأولى.

هناك من النقاد الأسلوبيين من يرون عكس هذا، حيث أنهم يعتقدون بإمكانية معرفة رؤيا الكاتب أو المبدع عموما من خلال النص المكتوب، لذا فعلى الناقد الأسلوبي التقيد باكتشاف الرؤيا الخاصة بصاحب العمل الإبداعي من خلال النص نفسه([2]). ولكن هذا يعني أننا سندخل فريقا من نقاد الأدب مجال علم الأسلوب (الأسلوبية LA STYLISTIQUE)، حيث أن هذا يعني وقوف الباحث أو الناقد الأسلوبي عند حدود الوصف اللغوي البحت، وهي مشكلة لازالت تراوح حدود الناقد الأدبي، فلابد حينئذ من التمييز – كما سبق أن أشرنا في حديثنا عن تفريق شارل بالي – بين الدرس الأسلوبي والنقد الأدبي، حتى تكون هناك حدود تفصل بين هذين الدرسين، وإن كان دورهما مشتركا وهو العملية النقدية للعمل الإبداعي للأديب شاعرا كان أم ناثرا.

فالأسلوبية إذن علم التعبير ونقد الأساليب الفردية، ذلك أن ظهور اللسانيات علما يدرس اللغة والكلام، في بداية القرن العشرين على يد فرديناند دوسوسيرF. DE SAUSSURE أدى إلى

[1] - شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مطبعة دار العلوم، الرياض، ط3، 1996، ص: 26.
[2] - م ن، ص ن.

تغير اتجاهات الدراسات اللغوية، فاكتسبت بذلك طابعا علميا في البحث، حتى شملت مناهجها كل ميادين اللغة، فأصبحت الأسلوبية LA STYLISTIQUE جزءا لا يتجزأ من الدرس العلمي أو اللساني، فكان موضوع علم الأسلوب – بتحديد من اللسانيين – "دراسة التعبير اللساني"([1]).

وإذا انتقلنا إلى مفهوم الأسلوب لدى اللساني الأمريكي نعوم تشومسكي (N.CHOMSKY[*] فنجده، في نظريته التحويلية التوليدية يفرق بين الكفاية أو القدرة اللغوية COMPETENCE، وبين الأداء أو الإنجاز اللغوي PERFORMANCE، ويعني بالمصطلح الأول منهما: الوسائل المتوافرة بين يدي الذات المتكلمة، من أجل التعبير عن نفسها بينما يعني المصطلح الثاني: التحقيق العيني للمقدرة اللغوية أي أن كلمة "الكفاية" أو المقدرة اللغوية، عند تشومسكي، تعني أكثر مما تعنيه كلمة "لغة" عند ديسوسير، من حيث أنها تفترض وجود نشـــاط إبداعي لدى الذات المتكلمة، وبالتـــالي فإن ما أصبح اليوم يمثل النقطة المركزية – حسب تشومسكي – التي تدور حولها كل الدراسات اللغوية الحالية، هو المظهر الإبداعي للغة، على مستوى الاستعمال الجاري العادي، وبتعبير آخر فإن كل الظواهر توحي بأن الذات المتكلمة تملك ضربا من "النحو التوليدي" الذي يسمح لها بابتكار لغتها الخاصة.

ونخلص مما تقدم أن المدرسة التحويلية التوليدية بزعامة نعوم تشومسكي ترى أن غاية اللساني في درسه الأسلوبي هو تحليل المحركات التي بفضلها يتوصل الإنسان إلى استخدام الرموز، اللسانية سواء أكانت تلك الرموز، نفسانية أو ذهنية – ذاتية MENTALISTES حيث يعمل على تفسير نشأة تلك الصيغ، وتأويل تركيبها حتى يهتدي إلى الظاهرة اللغوية في حقيقتها التامة([2])، كما يركز التوليديون في بحوثهم على المستويات القصوى في الكلام وتجسمها التراكيب، والجمل، معرضين عن المستويات الدنيا المتمثلة في مستويات الصرف، ومستوى وظائف اللغة في جانبها الصوتي، حيث يرون أن هذا المستوى من البحث هو موكل إلى علم التركيب SYNTAXE وهو العلم الذي يدرس صياغة الجملة، وانتظامها بين الجمل، وبالتالي النفاذ إلى محركات الكلام([3]). وحتى يتجنب أصحاب المدرسة التحويلية التوليدية الوقوع في مشكلات التمييز بين السمات والاتساق التي لا نهاية لها في النص، فإنهم يلجؤون إلى اعتماد

---

[1] - بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر، منذر عياشي، بيروت، ص: 06.

[*]- ولد في مدينة "فيلادیلفيا" بالولايات المتحدة الأمريكية، ولاية "بنسلفانيا" في 7 ديسمبر سنة 1928، أحمد مومن، اللسانيات "النشأة والتطور" ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر 2002 - ص: 202.

[2] - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية (نحو بديل ألسني في نقد الأدب): تونس 1977- ص: 210.

[3] - م ن، ص ن.

الطرق الكمية لحساب التكرار النسبي للسمات الأسلوبية، وكثيرا ما يستخدمون الحسابات الالكترونية لرسم جداول التكرار التي يقال عنها أنها تصف أسلوبا مميزا، أو قد تراهم يعودون إلى المفاهيم اللغوية كالتمييز بين العلاقات اللفظية والجملية في اللغة.

فالأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذلك فقد تعددت المستويات التي يتخذها علم الأسلوب SCEANCE DE STYLE موضوعا له كما تتنوع بطبيعة الحال أهدافه واتجاهاته، إضافة إلى ما تتميز به اللغة LE LANGUAGE من كونها ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر، فكذلك لما كانت الأسلوبية تدرس التعبير اللساني، فإن موضوعها، ليس حكرا على ميدان تعبيري دون آخر.

ولعل ما جعل الأسلوبية، علما يرقى بموضوعه هو اتخاذها للتعبير اللساني موضوعا تسقط عليه الدرس العلمي، فالأسلوبية بهذا المعنى تنتقل بنا من دراسة الجملة كلغة إلى دراسة هذه الأخيرة نصا فخطابا، فأجناسا، فهي بذلك "جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب"([1]).

يقول رولاند بارت ROLAND BARTHES: "إن الفن الكلاسيكي لم يكن يتذوق على أنه شيء شديد القرب من اللغة، بل على أنه اللغة ذاتها، أي على أنه أداة شفافة، ودوران دون ترسب، تقديم مثالي لما يسمى بـــ "الروح العالمية"، ولمشهد تزييني يفتقد الكثافة والمسؤولية والحدود التي وضعت لألوان ذلك الأدب كانت حدودا اجتماعية، وليست حدودا طبيعية" ولكن الذي جعل من هذه الثقافة تهتز يضيف قائلا: "...بدءا من نهاية القرن الثامن عشر بدأت هذه الثقافة تهتز، وبدأ الشكل الأدبي ينمي "قوة ثانية" مستقلة عن القوى اللغوية التي كانت تكمن في الإيجاز والتورية بدأ يشد، يحير، يتغنى، أصبح يعرف معنى النقل، ولم يعد الأدب يتذوق على أنه كتلة متماسكة عميقة مملوءة بالأسرار تحمل رائحة الحلم والتهديد معا"([2]).

لقد أدى الانقسام في تعريف الأسلوبية إلى ميلاد نزعات فردية في النظر إلى الأسلوب فهناك من يجمل هذه النزعات في اتجاهين رئيسيين هما: أسلوبية التعبير LA STYLISTIQUE D'EXPRESSION وثانيا أسلوبية الفرد LA STYLISTIQUE DE PERSONNE وهناك من يقسمها إلى ثلاث أقسام هي: الأسلوبية التعبيرية الوصفية والأسلوبية البنائية (STRUCTURELLE) وأخيرا الأسلوبية التأصيلية (GENETIQUE).

[1] - عبد السلام المسدي، م س، ص: 108.
[2] - ROLAND BARTHES : LE DEGRE ZERO DE L'ECRITURE. PARIS 1972. PAGE : 08.

ونحن نفضل هذا التقسيم الأخير نظرا لضبطه الفوارق الجوهرية بين هاته النزعات الثلاث، ولنا أن نعرض الآن لأهم أفكار كل نزعة من النزعات الثلاث كما يلي:

5- **اتجاهات الأسلوبية عند الغرب :**

أولا الأسلوبية التعبيرية الوصفية LA STYLISTIQUE D'EXPRESSION DESCRIPTIVE:

وهي التي نشأت من خلال ثورة اللساني شارل بابيه **B.CHARLES** (1865-1947) وهو تلميذ اللغوي الشهير فرديناند دوسوسير F. DE SAUSSURE (1857-1913)، وقد خلفه في كرسي الدراسات اللغوية بجامعة جنيف السويسرية، قلت نشأت من ثورته على المنهج الكلاسيكي، ويعد شارل بابيه مؤسس الأسلوبية التعبيرية الحديثة وهي تقوم أساسا على دراسة علاقات الشكل مع التفكير عموما، كما أنها لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني الذي يعتد به، ولما كان بابيه متأثرا بأفكار ديسوسير اللغوية، فإن الأسلوبية التعبيرية الوصفية تنظر إلى البنى (STRUCTURES) ووظائفها داخل النظام اللغوي، فهي بهذا تعد وصفية([1]).

إن الأسلوبية التعبيرية الوصفية جاءت انطلاقا من التصور الذي كان سائدا قبل ظهور دوسوسير F. DE SAUSSURE على ساحة الدراسات اللغوية، وملخص ذلك التصور يرى في اللغة نتاجا جماعيا([2]) يتوارث عن الجماعات وذلك هو الصورة المثالية للغة التي تخزن في الذهن الفردي، فيتم من خلالها تشكيل كلمات للغة في المواقف المختلفة فاللغة – حسب ذلك التصور – بنظامها وقواعدها وبلاغتها من عمل الأجيال السابقة، فما على الفرد سوى محاكاة النموذج الجماعي القديم، في حين أن اللساني دوسوسير يرى أن الفرد يتحمل نصيبا أكبر في خلق لغته الخاصة.

فاللغة ليست مجرد محاكاة لنموذج جماعي، وانطلاقا من هذا المفهوم، طور شارل بابيه فكرته عن الأسلوبية التعبيرية، من خلال القيم الأسلوبية (VALEURS STYLISTIQUES) والتي لا تكمن في قوائم "القيمة الثابتة" وحدها كما كان سائدا في القديم عن البلاغيين، بل تكمن بالدرجة الأولى في المحتوى العاطفي للغة، فليس جمال التعبير مقصورا مثلا على المجاز وحده، فكم من مرة كانت الصور الحقيقية في الأدب مثلا ذات قيمة جمالية أو ذات محتوى عاطفي كبير، فالبحث إذن في الأسلوبية التعبيرية مرتبط بشكل كبير بالسياق "CONTEXTE LE" حيث أن هذا الأخير يكسب

---

[1] - منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 42.

[2] - إنه المنهج المعياري الثابت الذي يتوصل إلى مجموعة من القيم الجمالية، ويربط كل قيمة منها بلون من ألوان التعبير، وهو ما يعرف في مجال الدراسات البلاغية بـ "منهج القيمة الثابت" وهو شبيه بالذي ساد ولا يزال الدراسة البلاغية العربية، فمثلا يقسم الصور البلاغية، إلى قسمين كبيرين: صور الزيادة كالإطناب والتكرار وصور النقص كالحذف والإيجاز، أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص: 30.

الصيغة التي ترد فيه معنى مختلفا عن ورودها في سياق آخر فلكل صيغة محتوى خاص بها، ويمكن تلخيص هذه الفكرة بالمعادلة التالية:

البنية اللغوية (الصيغة) + القالب التعبيري (المحتوى العاطفي) + السياق = القيمة الأسلوبية

ويقوم منهج الأسلوبية التعبيرية على الوصف، بحيث تتم عملية جمع العينات حول الظاهرة المراد دراستها أو تحليلها، فيخضعها لعملية إحصائية، بغية الوصول إلى نتائج أقرب إلى العلم في الدقة منها إلى استنتاجات ذاتية، وبالتالي فإن أسلوبية التعبير هي أسلوبية تتعلق باللسانيات من ناحية علم الدلالة، فهي تدرس الأثر الذي يحدثه هذا التعبير أو ذاك في المتلقي فتقوم بدراسة المعاني على هذا الأساس، وبالتالي هي توسع من مجال البحث عن القيمة الأسلوبية إلى داخل المستويات اللغوية وبالخصوص باللغة المنطوقة، إضافة إلى الاعتماد على المنهج الوصفي العلمي.

تعقيـــــب:

لقد أدى ببعض النقاط التي اتخذتها الأسلوبية التعبيرية الوصفية مبادئ لها إلى الانتقاد فمثلا يرى أحد الباحثين أن الاهتمام بالإنتاج المنطوق من اللغة في الدراسة الأسلوبية التعبيرية كان على حساب الإنتاج المكتوب، الذي هو مجال الدراسات الأدبية، كما أن الدارس الأسلوبي في هذه النزعة يجعل من المحتوى العاطفي مدار اهتمامه، الأمر الذي جعله ينشغل في كثير من الأحيان عن القيمة الجمالية التي قد تتوفر أم لا تتوفر في العمل الأدبي([1]).

ولكن مهما يكن من أمر فإن الأسلوبية التعبيرية، كان لها أثر واسع في المدارس الأسلوبية التي جاءت بعدها، خصوصا مع الشكلانيين الروس من أمثال (رومان جاكبسون ROMAN JACKOBSON) أو (تزفيتان تودوروف T.TODOROV)، كما كان لها الأثر في اللجوء إلى الإحصاء نظرا لما له من الفائدة في رصد معجم المؤلف ودلالة تكرار كلمة معينة، بعدد معين في قصيدة أو رواية أو ما شابه، فيناقش على أساسه مثلا أسلوب كاتب معين وذلك من خلال رصد نسبة التردد العامة للمفردات.

ثانيا الأسلوبية البنائية LA STYLISTIQUE STRUCTURELLE:

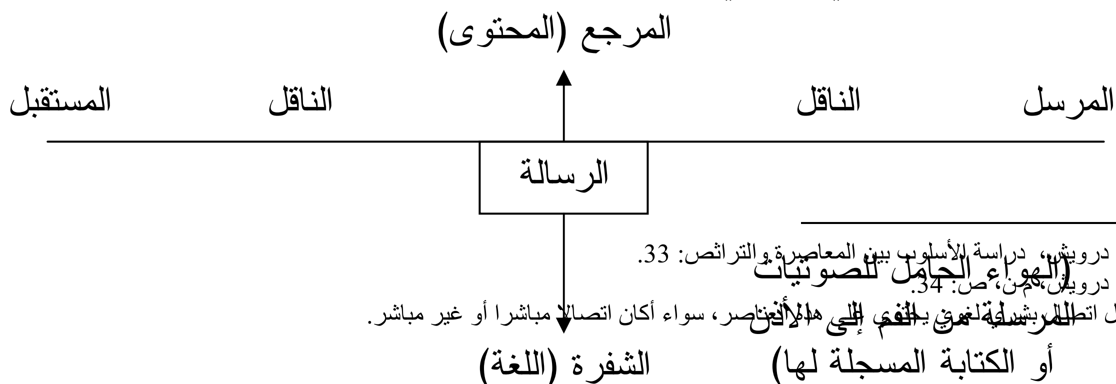
[1] - PH.VAN-THIEGHEM. « STYLISTIQUES DES LITTERATURES » PARIS 1968. V3. PAGE 3753.

من خلال تسميتها هذه يتضح لنا ذلك الربط القوي الذي يشدها بأفكار دوسوسير F. DE SAUSSURE اللغوية فلما كان هذا الأخير قد فرق بين مفهوم اللغة LA LANGUE وبين مفهوم الكلام La PAROLE وهي ضمن الثنائيات التي جاء بها في اللسانيات البينوية، فقد قامت الأسلوبية التعبيرية على هذه التفرقة كذلك حيث تكمن دراسة الأسلوب من حيث هو طاقة موجودة في اللغة، فيكتشفها صاحب الإبداع بغية توجيهها إلى هدف معين، من جهة ومن جهة أخرى تكمن في دراسة الأسلوب الفعلي في ذاته بمعنى أن هناك فرقا بين اللغة والنص ككل فهناك فرق كبير بين المعنى في حد ذاته وبين فاعليته داخل النص، فكل دلالة توجد فيه يمكن تفسيرها بعدة تفسيرات، إن هذه المدرسة في تحليلها المبالغ فيه تقودنا إلى جعل الرمز اللغوي ذا استعمالات سياقية لا غير فلا يوجد له معنى ضمن القاموس، فالأسلوبية البنائية في حقيقة الأمر امتداد متطور لمذهب شارل بايبه في الأسلوبية التعبيرية الوصفية، وهي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعا الآن، خصوصا فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة([1]).

ويلاحظ أن داخل هذه المدرسة توجد اختلافات كبيرة في إطلاق المصطلحات، فمثلا نجد رومان جاكبسون قد ركز في تحليله للثنائي (رمز SYMBOLE – رسالة) على هذه الأخيرة – أي (الرسالة MESSAGE) – من حيث كونها التجسيد الفعلي للمزج بين أطراف هذا الثنائي وقد عبر عنه – أي عن هذا المزج – من خلال إحدى دراساته حول هذه القضية بعنوان: "قواعد الشعر وشعر القواعد" GRAMMAIRE DE LA POESIE ET LA POESIE DE LA GRAMMAIRE، حيث يقصد بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة ويقصد بشعر القواعد: دراسة تلك الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق([2]).

كما حاول وضع رسما توضح المراحل التي تمر بها الرسالة LE MESSAGE بين المرسل والمستقبل "LE DESTINATEUR ET LE DESTINATAIRE".

وهذه الخريطة التجسيدية هي كما يلي([3]):



[1] - أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص: 33.
[2] - أحمد درويش، م ن، ص: 34.
[3] - إن كل اتصال بشري لغوي يحتوي على هذه العناصر، سواء أكان اتصالا مباشرا أو غير مباشر.

إن الوسائل اللغوية التي يتم بها التواصل تختلف تبعا لعوامل كثيرة، غير أن جاكبسون يرى وجود ثوابت تتحكم في هذا البناء اللغوي يسميها بــ "الموصلات"([1])، إن الأسلوبية البنائية تهتم بالدرجة الأولى بلغة الخطاب الأدبي، وهذا ما يفسر دراسة أصحاب هذا الاتجاه للغة المؤلفات الأدبية حيث يدرس التعبير فيها من علاقاته مع الفرد من جهة، ومع المجتمع من جهة أخرى.

كما أن الثوابت التي تكلم عنها جاكبسون نجدها مثلا في التقسيم الثلاثي للضمائر إلى ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، حيث يلتقي هذا التقسيم مع تقسيم ثلاثي لوظائف اللغة يمثّل في الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم) والوظيفة التأثيرية (أنت المخاطب)، وفي الوظيفة الذهنية (هو الغائب)، وهو يقابل مثلا في عمل أدبي (أنا المؤلف) و(أنت القارئ) و(هو للشخصيات)، وهذا بالطبع حسب ميول جنس أدبي دون آخر، وقد كانت للمدرسة البنائية عدة أعمال تطبيقية على بعض الأعمال الأدبية كتلك التي قام بها لوفي ستراوس LEVIS STRAUS ورومان جاكبسون على قصيدة لبودلير BAUDLAIRE، وهو كاتب فرنسي شهير، وذلك في سنة 1962م، في مجلة "الإنسان"، وهو عبارة عن تحليل دقيق لهاته القصيدة وقد نشرت ترجمتها بالعربية في مجلة "المنتدى الخليجية" سنة 1984م([2]).

لقد حاولت الأسلوبية البنائية أن تقف على سد تلك الثغرة التي تتعلق بابتعاد الأسلوبية التعبيرية الوصفية عن الاهتمام باللغة المنطوقة في بحثها، فكانت بذلك قد قامت بدراسة الأعمال الأدبية بشكل جعلها تزاوج بين الدراسات اللغوية والنقدية، غير أن هذه المزاوجة قد سبقتها إليها بما يعرف بالأسلوبية الفردية أو الأسلوبية الأدبية LA STYLISTIQUE DE PERSSONE والتي من أهم خصائصها أنها:

أولا: تنقد الأسلوب، وتدرس علاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها.

ثانيا: أنها إذا كانت أسلوبية التعبير الوصفية، تحاول درس الحدث اللساني المعتد بنفسه فإن أسلوبية الفرد، تدرس هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين.

[1] - أحمد درويش، م س، ص: 34.
[2] - أحمد درويش، م ن، ص ن .

ثالثا: تعمل أسلوبية الفرد على تحديد الأسباب في التعبير من جهة المتكلمين، وهي بهذا تمهد لظهور أسلوبية تكوينية، تنتسب إلى النقد الأدبي، وبالتالي فهي ليست دراسة معيارية أو تقريرية فقط([1]).

ويمكن القول إن أسلوبية التعبير تلتقي مع الأسلوبية البنائية في كونهما تحاولان الكشف عن العلاقات التي تربط بين الشكل اللغوي، والتعبير الوجداني المتضمن فيه، بينما تفترقان في كون الأسلوبية البنائية تتجاوز حيز اللغة من حيث هي حدث لساني لخطاب نفعي، حيث إن درسها الأسلوبي عندها يتخذ طابع النقد، لذاكرها تهتم بلغة الخطاب الأدبي.

ثالثا الأسلوبية التأصيلية LA STYLISTIQUE GENETIQUE:

لعل تسميتها بالتأصيلية يحيلنا إلى أنها تبحث في أصل شيء محدد، فالدارس الأسلوبي في هذه النزعة يحاول الوصول إلى أصل التعبير اللساني، في حين نجد أسلوبية التعبير تبحث في كيفية حصول هذا التعبير اللساني، غير أن عملية البحث في الأصل هي عملية لا تنتهي بالدارس إلى شيء، ولعلنا رأينا كيف فشلت المناهج التاريخية في الوصول إلى حقيقة أصل اللغة.

لهذا فإنه من الطبيعي أن نجد في هذه النزعة اتجاهات كثيرة تبحث كل منها في لون من اهتماماتها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية، ولعلنا نوجزها في اتجاهين رئيسين هما:

أ– الأسلوبية النفسية الاجتماعية (LA STYLISTIQUE PSYCHOSOCIALE).

ب– الأسلوبية الأدبية (LA STYLISTIQUE LITTERAIRE)([2]).

أما الأسلوبية النفسية الاجتماعية: فيمكن القول أن رائدها هو الباحث الفرنسي هنري موريير **HENRI MOURIERE**، والذي ألف كتابا يبحث فيه عما سماه "نفسية الأسلوب" " **LA PSYCHOLOGIE DES STYLES**"، وذلك في عام 1959، ويمكن تلخيص رؤى هذا الكاتب في أنه يبحث في رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه الذي يتمثل خصوصا في (الأنا العميقة) وهذه الأنا يتحرك بداخلها خمسة تيارات كبرى هي: القوة، الإيقاع الرغبة، الحكم،

[1] - : بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية، تر، منذر عياشي، ص: 28-29.

[2] - تظهر هذه النزعة بقوة في نظريات الشكلانيين الروس من أمثال رومان جاكبسون وتزفيتان تودوروف، حيث يرون أن جمال الأدب لا يكمن في الوصول إلى المؤثرات الخارجية التي أدت إلى إنتاجه، لأنه - حسب رأيهم - لا يمكن تفسير الأدب بعناصر خارجية، لأنه سيكون إعادة حرفية للعمل ذاته، وليس دراسة للعمل.

والتلاحم. وتتمايز هذه التيارات داخل الذات من ناحية إيجابيتها أو سلبيتها، فمثلا قد يكون الإيقاع متسقا أو غير ذلك وقد يكون التلاحم واثقا أو مترددا([1]).

كما حاول موريير تفسير طغيان ظاهرة أسلوبية معينة على نص معين كاعتماد كاتب معين لصيغة الفعل الماضي في كتاباته الفنية، أو استعماله لحروف ذات مخارج متقاربة.

ولكن هذا المنهج تعرض لانتقادات لاذعة حين ركز على أن إنتاج المؤلف هو صدى لحياته، وهي حقيقة قد تصدق على بعض المؤلفين دون آخرين، فلو قلنا مثلا إن كتاب "البخلاء" للجاحظ هو صدى لما عاشه في فترة معينة من حياته لكان هذا الحكم صائبا، في حين أن إطلاق الحكم عليه بأن الجاحظ مثلا كان بخيلا فهذا يحتاج إلى دقة في نسبة هذا الوصف لذلك الأديب.

أما الأسلوبية الأدبية: فهي نتيجة مجموعة من الآراء التي تعتقد أن الأدب ليس له وظيفة حيث ينفون البحث في دور الأدب، وفي المقابل تجدهم يبحثون عن الشيء الذي يجعل العمل الأدبي أدبيا ولعل هذه الفكرة تعود إلى الباحث رومان جاكبسون ROMAN JACKOBSON.

وقد ظهرت هذه النزعة في بداية القرن العشرين وهي من أخصب ما تفرع عن الأسلوبية التأصيلية LA STYLISTIQUE GENETIQUE. ويحيل كثير من الدارسين هذه النزعة إلى اتجاه المدرسة الألمانية المثالية([2])، والتي من أهم روادها نجد مثلا: كارل فلسر وليوسبتزر هذا الأخير الذي نبه على ضرورة الاهتمام بالتحليل اللغوي في دراسة التاريخ الأدبي لعصر ما، هذا التنبيه جاء كرد على الاتجاهات التي سادت النقد الأدبي والتي حاولت الابتعاد في تحليلاتها الارتباط الوثيق بدراسة اللغة، ويمكن تلخيص خطوات سبتزر في تحليل كتابات بعض الأدباء من أمثال سرقانتيس وديرو وكلوديل كما يلي:

أ- اتخاذ الإنتاج الأدبي أو اللغوي منهج الأسلوبية الأدبية، من حيث كون هذا الإنتاج عنصرا مستقلا بذاته.

ب- تفسير العمل الأدبي يكون بتفسير خصائصه انطلاقا من العلاقات الداخلية التي تتمثل في صاحب العمل الأدبي، وهذا الأخير في حد ذاته.

[1] -أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص: 36.
[2] - أحمد درويش، م ن، ص: 35.

ج- كل نص أدبي يمثل ظاهرة في حد ذاتها، وتتعدد الدراسات بتعدد النصوص الإبداعية، فلابد حينئذ أن نبحث في مركز الدائرة الذي يقودنا بالضرورة إلى تفاصيل العمل الأدبي ككل.

د- تقوم دراسة الأعمال الأدبية على عنصر "الحدس" الذي ينبغي أن يخضع للملاحظة وحتى يكون هذا "الحدس" ذا فاعلية لابد من تمرينه على الإصغاء إلى الأعمال الأدبية، وهذا ما يكسبه الموهبة.

هـ- دراسة العمل الأدبي يجب أن تقوم على عزله عن الأعمال الأخرى، وبالتالي تتعدد الدراسات.

و- لابد من إعادة الدراسة التي تقام على أي عمل فني إلى دائرة الجنس الذي تنتمي إليه والعصر والأمة، فكل مؤلف يعكس أمته.

ز- الاعتماد على المادة اللغوية في الدراسة الأسلوبية أمر لابد منه، ويمكن أن تختلف هذه البداية في الدراسة الأسلوبية من جنس لآخر.

ح- عد المجاورة الأسلوبية في النص "انحرافا" الذي يؤدي بدوره انحرافا في مجالات أخرى.

ط- إن الدارس الأسلوبي لابد له من ممارسة نوع من التعاطف في نقده للعمل الأدبي من حيث كون هذا الأخير كلا متكاملا([1]).

لقد أدى سبتزر بطروحات منهجه هذا إلى ولادة منهج جديد أطلق عليه اسم: الأسلوبية الجديدة LA NOUVELLE STYLISTIQUE أو الأسلوبية النقدية وقد تركزت بنحو خاص في الولايات المتحدة الأمريكية عند علماء من أمثال: داماسو ألونزو DAMASO ALONSO وهاتزفيلد HATZFELD، وهذا المنهج اليوم يحظى باحترام اللغويين والنقاد والمبدعين، حيث يقترب من روح العلم التجريبي.

6- علاقة الأسلوبية بالبلاغة:

لعل الرؤية التي سادت في الغرب منذ القرن الخامس عشر ميلادي حول ذلك التصنيف الذي يميز بين الأساليب من بسيط إلى متوسط ووصولا إلى الرفيع، كان نتيجة لذلك التصنيف للأساليب في اللغة الذي سار بالتوازي مع مراتب الرعايا في الممالك الغربية قديما، بيد أنه من

[1] - أحمد درويش، م س، ص: 37.

بداية القرن الثامن عشر ميلادي (18) بدأت حركة مضادة في الغرب ساعدت على اختراق أطر البلاغة التقليدية، التي تميزت بفعالية ذات حركة عميقة الجذور، ولعل أفضل تمثيل لها تجسد فيما يعرف بالرومانسية، فلما كانت المقولات هي نتيجة لرؤية جوهرية للعالم من جهة ومن جهة أخرى نتيجة لرؤية وجودية، فإن هاتين الرؤيتين تتصل مباشرة بالعقل والفعالية والحساسية وأفكار الخير والحق والجمال، لذلك كان على الشاعر أو الأديب أن يعثر على الصيغ المجسدة للواقع والحقيقة وهو انقلاب عما ساد الأدب من كون وظيفته تمثلت في التعبير عن واقع غير معاش، فكان من الطبيعي أن يقوم الأديب بإعادة إبداع أدبه وذلك باللجوء إلى النماذج الكبرى قصد محاكاتها، وبهذا تصبح التصورات البلاغية أشد سطوة وأكثر قبولا عند الجميع.

إن هذه التحولات التي طرأت على طريقة الكتابة جعل من بعض المفاهيم تطفو على سطح الدراسات اللغوية، حيث بات دور البلاغة في نقد الأساليب الفردية إضافة كونها علما للتعبير، وهذا الدور الجديد لم يكن دفعة واحدة بل حصل ببطء شديد، فلم يعد مفهوم أن البلاغة هي فن القول الجيد يعني أكثر من كونه مفهوما انبثق عن تفسير لاتجاهات مختلف فمرة يكون في ملاءمة الموقف للمقام ومطابقة الحال، ومرة يكون في ابتغاء هدف طيب مثل الإقناع، ومرة يكون في وضع قواعد لازمة تتوفر في القول الذي تتوفر فيه هو الآخر شروط الحسن والجمال وهذا المفهوم الأخير جعل من البلاغة تتحول إلى دراسة ترتفع فيها سلامة القول النحوية إلى مستوى أسلوبي ممتاز.

لقد جعل انتقال هذا الدور إلى البلاغة الكثير من الباحثين يرون أنه قد بات علم الأسلوب أم الأسلوبية هو البلاغة الجديدة([1]).

كما كان دور هذه البلاغة الجديدة – في غير ابتغاء الأسلوب الجيد – هو الوصول إلى القواعد والنماذج التي يستطيع بها المتكلم أو الخطيب أن يؤثر في جمهوره ويحركه بحججه المقنعة، ولعل أفضل ما يمثل هذا الهدف في الواقع هو ما يعرف بالخطابة القضائية، حيث يعمل كل من المدعي العام أو المحامي في مرافعاته لتبرئة موكله، على التأثير في القاضي بغية إحقاق الحق وإرجاعه إلى أهله، كما تتوسل بهذا الأسلوب الإقناعي الخطابة السياسية، إذ يحاول أهل السياسة من خلال مجادلاتهم إبراز المزايا والسيئات والنفع والضر في القرارات السياسية.

[1] - صلاح فضل، علم الأسلوب، (مبادئه، وإجراءاته)، الفادي الأدبي الثقافي، ط3، ص 199.

فالبلاغة الجديدة إذا تعمل على إيجاد الأفكار الملائمة للموقف والمحققة لهدف القول مراعية في ذلك تنظيم الأفكار وترتيب مستوياتها، من جانب يثير اهتمام السامعين، ولا يتحقق هذا إلا بثلاث نقاط رئيسية وهي: الفصاحة في صياغة التعابير بتوخي الوضوح والدقة، أما النقطة الثانية فتتمثل في القدرة على استحضار النص المراد إبلاغه، وأخيرا وليس آخرا التمكن من نطق القول بكيفية حسنة وإشارات ملائمة([1]).

يعتقد كثير من الدارسين أن البلاغة بصفتها مجموعة من التصورات والمفاهيم التقنينية المعيارية كان السبب في تراجع فاعليتها من حيث القواعد التي كانت تفرض لها وجودها، فأدى ذلك إلى انحلالها وذوبانها في عالم الأسلوب الحديث الذي يبحث في قوة التعبير وتأثيره وفي مكوناته اللغوية والجمالية، إن هذا لا يعني أن البلاغة القديمة لم تسر في هذا الطريق، بل لقد كان حظها من العلم يفوق في بعض الأحيان تصورات العلوم الأخرى، حيث أن كثيرا من تحليلات التراث البلاغي المتصلة بمضمون التعبير تضاهي المنطقة التي يغطيها علم اللغة الحديث في أشكـــال القول وتكوينه من جـــوانبه الثلاثة: الصوتيـــة، المعجمية، والنحوية.

بل ولا تزال كثير من البحوث التي قدمتها البلاغة للصور والأشكال، مصدرا ثريا، على الباحث الأسلوبي الحديث أن ينظمها، ويعمقها باستخدام وسائل تحليلية حديثة، خصوصا ما يتعلق منها بالتطبيق على بعض مجالات علوم الاتصال الثانوية كصور: الدعاية، والإعلانات والإشهار في العصر الحديث، كما أن الأسلوبية الحديثة لا تكتفي بالعثور على صور بيانية وإطلاق التسميات عليها بل تتصورها كنظام كامل من الوسائل الإقناعية الجمالية المستخدمة لتحقيق تأثيرات معينة، وذلك في إطار تاريخي وثقافي ووظائفي، كما تأخذ في عين الاعتبار مراعاة اختلاف توقعات القراء (المتلقي) بحسب الجنس الأدبي الذي كتب به النص([2]).

لقد باتت كثير من الدراسات، اليوم تعمل جاهدة للعثور على صيغة ملائمة تجعل من الأسلوبية بعثا للبلاغة القديمة، في شكل مثلث يكتمل بالنحو، وهذا التلاحم يعمل على الإحاطة بالأسباب الخاصة وراء التعبير الفردي الذي تجعله متميزا عن غيره، ولعل تأسيس "جمعية البلاغة والأسلوب" في نطاق الاتحاد الدولي لعلوم اللغة، التطبيقية، ثم إنشاء "الجمعية الدولية لتاريخ البلاغة" التي تنشر مجلة دورية منذ 1978م، يدخل في إطار يعد البلاغة الحديثة تمر بصحوة حقيقية.

---

[1] - صلاح فضل، علم الأسلوب، ص: 201.

[2] - حيث يتوقع قارئ الشعر الغنائي مثلا، نسبة معينة من الصور التي تحد من قدرتها على إحداث التضاد الأسلوبي.

إنه من غير المنطقي عد البلاغة – حسب بعض الآراء – علما نضج مكتملا، بل هو في طور ذلك على ضوء تطورات علم اللغة الحديث، بل ومن الدارسين من لا يقبل تلك الوجهة في تكييف العلاقة بين البلاغة وعلم الأسلوب على أساس التمايز بين العام والخاص.

و الذي أميل إليه ههنا هوأنه لابد من إعادة التوزيع العلمي بين علوم اللغة والأسلوب، وتمحيص البحوث الجزئية في كل علم من علوم البلاغة الثلاث (المعاني، البيان والبديع)، كما أنه لابد من إعادة النظر في أساليب الشعراء الفردية من خلال تلك الموازنات التي قام بها نقاد الشعر من أمثال قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعراء"، إضافة إلى ما قيل عن السرقات الأدبية كالتي ألفها طيفور مع الأخذ في الحسبان تلك البنية الكلية الجديدة لعلم الأسلوب (الأسلوبية) التي تميزه عن منطلقات البلاغة القديمة من ناحية منطلقاتها وأهدافها ونتائجها.

يعالج بحثي مسائل تتعلق بالجوانب الصوتية الجمالية، التي وردت في **نفح الطيب** من خلال نماذج شعرية هي من نتاج المقري التلمساني، أوردها في كتابه، وهي جزء يسير من نتاجه الأدبي المتوزع على مختلف الكتب والآثار التي تركها لنا، وقد حاولت أن أجمع تلك الأشعار وحصرها، حتى أقف على دراستها من الناحية الصوتية، فأبين حالها للقارئ، إضافة إلى القطع النثرية التي لونها المقري، بأسلوبه المنمق بشتى أنواع المحسنات اللفظية والمعنوية.

و لن أقف على كل ما جاء في شعر المقري من هذه المحسنات أو تلك، ولكنني سأتخذ من بعض الصور البديعية البارزة في علم البلاغة نماذج لهذه الدراسة لسببين الأول منهما: أ- توفر هذه الصور البديعية بشكل كثيف في كتاب نفح الطيب، وثاني هذه الأسباب: ب- اعتقادنا أن هذه المحسنات هي خير مثال من الناحية الصوتية التقطيعية خصوصا إذا ما علمنا أن فن الكتابة عموما في تلك الحقبة الزمنية، أخذ عليه النقاد والبلاغيون، طغيان هذه الظواهر الصوتية، ولن أحكم عليها مسبقا، حتى أدرسها وأقلبها، لحين وضوح الصورة أمام الدارسين والباحثين، وقد حددت دراستي لكتاب "نفح الطيب" للصور الصوتية التالية:

1- السّجع والازدواج.

2- الجناس.

3- الطباق والمقابلة.

وسيكون بحثي في هذه العناصر، من خلال عرض نماذج شعرية، وكبداية لهذه الدراسة، لابد من توضيح مفاهيم تخص هذه المحسنات البديعية، من تعريف لغوي إلى مفهومها في التراث وهكذا، سائلا الله عز وجل أن يوفقني في ذلك.

أولا السـجع في شعر المقري :

1- مفهوم السجع في اللغة.

يقال: سَجَعَ يَسْجَعُ سَجْعًا: استوى واستقام، وأشبه بعضه بعضا، قال ذو الرمة([1]):

قطعت بها أرضا ترى وجه ركبها   إذا ما علوها، مكفأ غير ساجع.

أي: جائرا غير قاصد، والسجع، الكلام المقفى، والجمع: أسجاع، وأساجيع، وكلام

[1] – ديوان ذي الرمة قدم له احمد حسن بسبح دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط 1 1415 ه 1995 م ص 166 .

مسجع، وسجع يسجع سجعا، وسجع سجيعا: تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن، وصاحبه سجاعة، وهو من الاستواء والاستقامة والاشتباه، كأن كل كلمة تشبه صاحبتها.

قال ابن جني: سمي سجعا لاشتباه أواخره، وتناسب فواصله، وكسره على سجوع، فلا أدري أرواه أم ارتجله، وحكي أيضا: سجع الكلام فهو مسجوع، وسجع بالشيء، نطق به على هذه الهيئة، والأسجوعة، ما سجع به، ويقال: بينهم أسجوعة.

قال الأزهري عن قصة حديث رسول الله (صلى الله عليه وسلم): أن حمل بن مالك كان قد تزوج، بامرأتين: يقال لأحدهما: "مليكة بنت ساعدة، وللأخرى: أم عفيفة بنت مسروح فتغايرتا، فضربت أم عفيفة مليكة بمسطح بيتها([1])، أو بعمود فسطاطها([2])، وهي حامل فألقي جنينها، ورفعت قضيتها إلى النبي (صلى الله عليه وسلم)، فقضى على عاقلة الضاربة([3])، بغرة عبد أو أمة([4])، فقال أخوها العلاء: "أنغرم من لا شرب، ولا أكل، ولا صاح فاستهل، فمثل ذلك يطل، فقال عليه الصلاة والسلام: "أسجع كسجع الكهان". والشاهد في الحديث قول الرسول (صلى الله عليه وسلم) "أسجع كسجع الكهان"، حيث أراد أن الذي قاله العلاء يشبه سجع الكهان الذي كانوا يلقونه على الناس في معابدهم للفت انتباههم.

وسجع الحمام يسجع سجعا، هدل على جهة واحدة، وفي المثل، لا آتيك ما سجع الحمام يريدون الأبد عن اللحياني... ونقل عن أبي عمرو قوله: ناقة ساجع طويلة([5]).

وقال الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت **175هـ**): "سجع الرجل: إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن، كما قيل: لصها بطل وتمرها دقل([6])، إذا كثر الجيش بها جاعوا وإذا قلوا ضاعوا"([7]).

فنلاحظ ذلك المعنى الذي يدور في فلك "المشابهة" و"الاستقامة" في أواخر الكلمتين أو بين شيئين من جهة محددة، والظاهر أن مفهوم السجع في اللغة كاد يكون كالشعر في تشابههما في

---

[1] - أي: الجرن يبسط فيه التمر ويجفف- لسان العرب (جرن).
[2] - أي: بعمود خفيها.
[3] - أي: على قرابتها من جهة الأب الذين يشتركون في دفع الدية.
[4] - أي: خصلة شعر.
[5] - لسان العرب: (سجع).
[6] - الدقل: أراد أنواع التمر.
[7] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص: 285.

الفواصل. أما السجع في التراث فقد كان له نصيب من المناقشة في كتب التراث كما سنرى بإذن الله تعالى في استعراضنا لمفهومه عند علماء النقد والبلاغة.

2- مصطلح السجع في التراث.

لابد من الإشارة قبل الخوض في سرد مفهوم مصطلح "السجع" عند القدماء من علماء البلاغة العرب أن نشير إلى أن هذا المصطلح كان قد أصابه – كغيره من المصطلحات – كثير من الخلط بينه وبين مفاهيم تخص مصطلحي: الفواصل والازدواج، والذي يهمنا في هذا المقام هو الخروج بمفهوم مصطلح "السجع" مهما كانت درجة الخلط تلك، وسنرى بإذن الله عز وجل سبب ذلك الخلط.

ولعلنا نبدأ بسيبويه **(ت.180هـ)** الذي يسمى السجع فواصلا، فيقول: "جميع ما لا يحذف في الكلام، ومن يختار فيه أن لا يحذف، يحذف في الفواصل والقوافي، والفواصل قوله تعالى: ﴿**وَاللَّيْلِ إِذَا يَسر**﴾([1]) و﴿**ما كنّا نبغ**﴾([2])، و﴿**يَومَ التَنَّاد**﴾([3]) و﴿**الكبير المُتَعَال**﴾([4]) والأسماء أجود أن تحذف، وإذا كان الحذف فيها في غير "الفواصل والقوافي"([5]).

ويقول كذلك: "أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والنون ما ينون، وما لا ينون لأنهم أرادوا مد الصوت"([6]). ويحاول الأخفش الأوسط "سعيد بن مسعدة" **(ت 215هـ)** نفس المحاولة التي قام بها سابقه سيبويه **(ت 180هـ)** حين يقول في إثبات ألفي "ظنونا" و"السبيلا" في قوله تعالى: ﴿**وَتَظُنُّونَ بِاللهِ الظُنُّونَا**﴾([7])، وقوله تعالى: ﴿**أَضَلُّونَا السَّبِيلا**﴾([8]): "فتثبت فيه الألف لأنها رأس الآية لأن قومها من العرب يجعلون أواخر القوافي إذا سكتوا عليها، على مثال حالها إذا وصلوها، وهم أهل الحجاز وجميع العرب إذا ترنموا أثبتوا في أواخرها "الياء" و"الواو" و"الألف"([9]).

ولعلنا أيضا نلمح ذلك الاستهجان الذي كان من النبي **(صلى الله عليه وسلم)** حينما تكلم العلاء بالسجع والظاهر أنه كان مكروها لأن "كهان العرب الذين كان أكثر الجاهلية يتحاكمون

---

[1] - سورة الفجر، الآية: 04.
[2] - سورة الكهف، الآية: 64.
[3] - سورة غافر، الآية: 32.
[4] - سورة الرعد، الآية: 09.
[5] - سيبويه (ت 180هـ)، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، ط: الهيئة العامة للكتاب، 1977م، ج/4، ص: 184-185.
[6] - م ن، ج4، ص: 204.
[7] - سورة الأحزاب، الآية: 10.
[8] - سورة الأحزاب، الآية: 67.
[9] - الأخفش الأوسط (سعيد بن مسعدة) ت 215هـ، معاني القرآن . تح، هدى قراعة، ط الخانجي 1990م، ج1 ص: 79.

إليهم... كانوا يتكهنون ويحكمون بالأسجاع... فوقع النهي في ذلك الدهر لقرب عهدهم بالجاهلية، ولبقيتها فيهم، وفي صدور كثير منهم، فلما زالت العلة زال التحريم"([1]).

ومهما يكن من أمر فإن حكم النهي عن الكلام بالسجع قد زال بزوال العلة التي كانت في الجاهلية، كما نقل السيوطي (ت **911هـ**) في "إتقانه" أن الجاحظ ذهب نفس المذهب في اعتبار السجع فاصلة غير أن هذا الرأي لم يذكره الجاحظ في بيانه أو في كتبه المشهورة الأخرى "كالحيوان" وغيره([2]).

بل وقفنا للجاحظ في بيانه على كلام يذكر في مسبب تفضيل الكلام المسجوع فيما نقله عن عبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي قيل له: "لم تؤثر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي، وإقامة الوزن؟ أجاب الرقاشي: إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقدير، وبقلة التفلت، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"([3]).

وعلى الجهة المقابلة نجد أبا الحسن علي بن عيسى الرماني (ت.**384هـ**) يقف موقفا سلبيا من السجع بل ويرفض مصطلح "السجع" أن يطلق على الكلام البليغ، ويفضل مصطلح "الفواصل" ذلك: أن "الفواصل بلاغة، والأسجاع عيب"([4])، ويورد الرماني لنا مثالا على ما يذهب إليه من بعض ما يحكى عن بعض الكهان: "الأرض والسماء والغراب الواقعة بنقعاء، لقد نفر المجد إلى العشراء..." فيضيف قائلا: "فهذا أغث كلام يكون وأسخفه وقد بينا علته، وهو تكلف المعاني من أجله، وجعلها تابعة له من غير أن يبالي المتكلم بها ما كانت"([5]). ويوضح الرماني الفرق بين السجع والفواصل في أن هذه الأخيرة: "حروف متشاكلة في المقاطع، توجب حسن إفهام المعاني، بينما السجع ليس فيه إلا، الأصوات المتشاكلة، كما ليس في سجع الحمامة إلى الأصوات المتشاكلة"([6]).

---
[1] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص: 289.
[2] - السيوطي (ت.911)، الإتقان في علوم القرآن، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط دار التراث بالقاهرة، 1985، ج143/1.
[3] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص: 287.
[4] - النكت في إعجاز القرآن، (ت 384هـ)، تح: محمد زغلول سلام ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ط، دار المعارف، ص: 97.
[5] - م ن، ص ن.
[6] - م ن، ص ن.

ولعل ما سبق به قدامة بن جعفر (ت.337هـ) من كلام عن السجع لهو أقرب إلى الموضوعية كثيرا حين قال بعد أن أورد بيتا شعريا لزهير بن أبي سلمى([1]):

كبداء مقبلة، وركاء مدبرة قو   داء، فيها إذا ما استعرضتها خضع.

يقول قدامة: "فأتى بفعلاء مفعلة: تجنيسا للحروف بالأوزان... فإنه ليس في كل موضع يحسن، ولا على كل يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود – يقصد التصريع –"([2]).

بل يزيد الطين بلة ما تبع من علماء البلاغة الذين ذكرنا حين، يخلطون بين مفهوم "السجع"، و"الفاصلة" و"الازدواج"، فنرى مثلا أبا هلال العسكري (ت.395هـ) يسمي الازدواج سجعا، والسجع فواصل، ويسمى كل ما يستشهد به من الآيات القرآنية فواصل([3]).

وها هو ابن سنان الخفاجي (ت.466هـ) يقع في نفس الخلط بين السجع والازدواج والفواصل حين يقول غير مفرقا بين تلك المفاهيم، وفي رده على قول الرماني أن السجع عيب والفواصل بلاغة يغلطه فيقول: "...لأنه إن أراد بالسجع ما يكون تابعا للمعنى، وكأنه غير مقصود، فذلك بلاغة والفواصل مثله، وإن كان يريد بالسجع ما تقع المعاني تابعة له وهو مقصود متكلف فذلك عيب، والفواصل مثله... ولا فرق بين الفواصل التي تتماثل حروفها في المقاطع، وبين السجع"([4]).

والحق أن قضية الوفاء بالمعنى أخذت حيزا كبيرا من نقاشات البلاغيين القدماء فتراهم يؤكدون على ضرورة أن يكون كلام المتكلم قد قاده المعنى إلى المحسنات اللفظية والمعنوية من سجع وازدواج وجناس وغيرها، وليس العكس: "...حتى أنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه ولا سجع، لدخل في عقوق المعنى، وإدخال الوحشة عليه في شبيه بما ينسب إليه المتكلف، للتجنيس المستكره، والسجع النافر"([5]).

[1] - ديوان زهير بن أبي سلمى ش علي حسن فاعور دار الكتب العلمية ط1 1408 ه 198 م ص 29

[2] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح كمال مصطفى، ط، الخانجي 1963م، ص: 38.

[3] - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص:266.

[4] - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح، عبد المتعال الصعيدي، ط صبيح، 1969، ص: 163-167.

[5] - الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة محمود شاكر، ط المدني، 1991، ص: 14.

أما صاحب مفتاح العلوم فيرى أن "السجع" – وهو يدخل في قسم اللفظ من الفصاحة– يقصد لتحسين الكلام، وهو في النثر كما في القوافي في الشعر، ومن جهاته الفواصل القرآنية والكلام على ذلك ظاهر...([1]).

وغير بعيد عن سلفه، يقع ابن الأثير (ضياء الدين الجزري) ت **637هـ** في دائرة الخلط بين مصطلحات السجع والفواصل والازدواج، والحق أن ابن الأثير من أصحاب المدرسة الأدبية في علم البلاغة، والمعروف عنه أنه يكثر من الشواهد في تحليله الأدبي فيحصل أنه لا يلتفت كثيرا إلى تحديد المصطلحات، والفصل بينها، فمنها أنه كان يخلط بين "السجع" و"الفاصلة" فيسمى الأول باسم الثاني، قال: "وأمثال هذا في القرآن كثير، بل معظم آياته جارية على هذا المنهج، حتى أنه لا تخلو منه سورة، من السور، ولقد تصفحته، فوجدته لا يكاد يخرج منه شيء عن السجع والموازنة!"([2]).

أما القزويني محمد بن عبد الرحمن **(ت 739هـ)** فيعرف السجع بأنه: "توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد"([3]).

ويذهب ابن عبد الغفور الكلاعي في حكمه على السجع مذهبا وسطا بقوله: "والذي عندي في هذا أن النثر والنظم أخوان، فكما لا يقدح في النظم تكلف الوزن والقافية، كذلك لا يقدح في النثر تكلف السجع"([4])، وإن كان هذا الحكم صادرا عن شخصية عاصرت ظهور الرسائل الإخوانية، والرسائل العتابية لكتاب أمثال ابن جزم، والشقندي، وصفوان بن إدريس، وهم الذين تقيدوا في رسائلهم بالسجع في أواخر الفواصل بغية التلوين والتنوع لإحداث تأثير إيقاعي معين.

وعليه فإن مصطلح "السجع" قد شابه كما استعرضنا ذلك في جهود القدماء الكثير من الخلط في مفهومه ومفهوم الفاصلة أو الازدواج من جهة أخرى، وهو أمر شاع كثيرا في تلك الفترة، كما نشير إلى أن القدماء قد تنبهوا إلى مسألة الوفاء بالمعنى، فكان موقفهم سلبيا إزاء السجع وذلك في حال قاد إلى المعنى وليس المعنى من قاد إليه، كما لاحظنا كيف أن السجع سهل الحفظ ذلك أنه يمتاز بتلك الصورة الإيقاعية التي تشد وتلفت الانتباه إليه.

[1] - السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتبه، هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ، 1987م، ص 179.
[2] - ابن الأثير الجزري، المثل السائر، تح، أحمد الحرفي، وآخر، ط دار نهضة، مصر، القاهرة، ج1، ص: 291.
[3] - القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة السنة المحمدية، ج2، ص: 293.
[4] - ابن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام،تح، محمد رضوان الداية، ط عالم الكتب، بيروت، ط2، 1985، ص: 328.

كما امتازت دراسة القدماء للسجع بالجزئية، ونشأت نظرتهم إلى المحسنات اللفظية نشأة لا تربط بما لها من علاقة بعلم القراءات مثلا أو غيره.

يقول منير سلطان: "وبالرغم من فهمهم الواعي أن المعاني ملازمة للإيقاع... إلا أنهم لم يتوقفوا عند أثر المعنى في الإيقاع، ولا أثر الإيقاع في المعنى، ولا أثر السياق في المعنى والإيقاع، ولا أثرهما في السياق، وكذلك لم يتوقفوا عند شاعر بعينه أو سورة بعينها أو ناثر بعينه، ليقدموا عن أي منهم دراسة تحليلية متكاملة..."([1]).

3 - ظواهر السجع في شعر المقري :

لقد كان المقري شاعر السجع بلا منازع في تلك الفترة من الزمن و لعل خير دليل على ذلك ما خلفه لنا من شعر في كتابه **(نفح الطيب)** فمن تلك الشواهد على كثرتها أذكر ما يلي :

قال المقري يمدح البقاع المقدسة في إحدى رحلاته إليها:(المخمسات) **([2])**

مـــر النسيـــم بربعهـــم **فتلـــــذذا**	حتى كأن النسر صـــار له **غــــــذا**
فصحا وصح وصاح لا أشكو **أذى**	قل للصبا ماذا حملــت من **الشَـــذَا؟**

ومنه أيضا قوله متوسلا: (المخمسات)([3])

أكرم بعيــد نحـــو طيـــبة **منتـــدي**	متوســـــل مستشـــفع مســــــــترشد
يفلـــي الفـــلاة لهــــا بعـــزم **أيـــد**	وافـــى إلـــى قبـــر النـــبي **محـــمد**

ولربعه الأسمى يروح ويغتدي

أزجـــاه صـــادق حبـــه **المتـــمكن**	وحـــداه سائـــق عزمـــه **المتعـــين**
فحكى لدى شجو الحمام **الأغصـــن**	هزجـــا يـــردد فيـــه صـــوت ملحَن

ومنها أيضا قوله (الخفيف) ([4]):

مثـــل زهـــر قد شـــق عنـــه كمـــامِ	أو كمســـك قد فض عنـــــه **خـــتام**

ومنه أيضا قوله متوسلا بأفضل خلق الله محمد (صلى الله عليه وسلم): (المخمسات) **([5])**

فهنـــاك كم رسل بــــه نتوســـــل؟	وعلـــى حماه لـــدى المعاد يعـــــول
يا أرحم الرحماء أنـــت **الموئـــــل**	يا خاتـــم الإرســـال أنـــــــت **الأول**

[1] - منير سلطان ينظر. الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص: 150.
[2] - المقري أحمد ، نفح الطيب ج 1 ص :54.
[3] - م ن , ج1 ص : 55.
[4] -المقري أحمد، نفح الطيب،، ج1/ 62.
[5] - م ن، ج1/56.

ومنه أيضا قوله: (المخمسات).

نطقـــي يغادي ذكـــــره و**يـــراوح** وبـــــــه ينافــج مسكـــه **وينـــــافح**

تعيـــي اللســـان محامــد و**ممـــادح** طوبـــى لمن قد عاش وهو **يكافـــح**[1]

قال يمدح خير البرية (صلى الله عليه وسلم) (المخمسات): ([2])

مدحي لخيـــــر العالمين **عقيدتـــــي** ومطيتي بـــل طيبتـــي **ونشيدتـــــي**

ونتيجتي وهـــدى اليقـــين **مفيدتـــــي** ولئن مدحت محمـــدا **بقصيدتـــــي**

وقال يصف الحجاج إلى بيت الله الحرام (المخمسات): ([3])

لا يقرب الخطـــب المـــلم **منيعـــــهم** لا يطرق الكرب المخيف **قريعهـــــم**

والله شـــــرف بالنبـــــي **جميعـــــهم** من نـــال رتبتهم وحـــــاز صنيعهم

وقال محذرا من سوء الصاحب والرفيق (الخفيف): ([4])

لا ترم من مماذق الـــــــــود خـــيرا فبعيــد مـــن **الســـراب الشـــــراب**

هذه بعض الأمثلة التي تنوع فيها ظهور السجع و الفاصلة المسجوعة في شعر المقري و التي سيكون لي معها دراسة في آخر فصل من هذا البحث .

ثانيا الازدواج في شعر المقري :

1-الازدواج لغـــــــــة :

قال ابن منظور: "الزوج خلاف الفرد، والزوج الاثنان" ونقل عن التهذيب : وتزاوج القوم وازدوجوا، تزوج بعضهم بعضا، صحت في ازدوجوا لكونها في معنى تزاوجوا، وامرأة مزواج، كثيرة التزوج والتزواج، قال: والمزاوجة والازدواج بمعنى.

وازدوج الكلام وتزاوج: أشبه بعضه بعضا في السجع أو الوزن، أو كان لإحدى القضيتين تعلق بالأخرى، وزوج الشيء بالشيء، وزوجته إليه، قرنه وفي التزيل: "وزوجناهم بحور عين" أي: قرناهم، أنشد ثعلب:

ولا يلبث الفتيـــان أن يتفرقـــوا إذا لم يزوج روح شكـــل إلى شكـــل([5])

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب ج57/1.
[2]- م ن، ج59/1.
[3]- م ن، ج1/ 58.
[4]- م ن، ج77/1، المماذق، غير المخلص، مختار الصحاح (مذق).
[5]- لسان العرب، (زوج).

والظاهر من خلال التعريف اللغوي للإزدواج أنه حصل فيه انتقال المعنى من المفهوم اللغوي إلى المعنى الاصطلاحي، حين يقال إن المزاوجة والازدواج بمعنى، وهما ليس كذلك كما سنرى مع المفهوم الاصطلاحي للإزدواج.

كما يجدر بي هاهنا أن أشير إلى أن كلمة الإزدواج كانت قبل أن يدخل عليها قلب التاء دالا: الإزتواج، لمناسبة بين حرفي الزاي والدال.

2 - مصطلح الازدواج في التراث:

هو من ألوان البديع التي احتفى بها الكتاب قديما، خصوصا في الفترة التي حكـم فيهـا المسلمون الأندلس الى ما بعد سقوطها، يعرفه أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) بأن: "تكـون كل فاصلتين في النثر على قافية واحدة"([1])، بل ولقد أضفى عليه أبو هلال العـسكري أهميـة كبرى حين رأى أن النثر لا يحسن إلا به فقال: "ولا يحسن منثور الكلام حتى يكون مزدوجا ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلام عن الازدواج لكان القرآن لأنه فـي نظمه خارج من كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات فضلا عمـا تزاوج في الفواصل منه....."([2]).

وقد أشرنا في مبحثنا السابق الى ذلك الخلط في إطلاق المصطلحات على مفاهيم السجع والفواصل والازدواج، فلا عجب أن نرى في مبحثنا هذا ذاك الخلط الـذي لازم الكثيـر مـن المصطلحات.

ولعل ذكرنا أو بدايتنا بأبي هلال العسكري، لا تعني أنه أول من تكلم عن هذا المحـسن اللفظي، بل كان الجاحظ قد سبق الى ذلك، حين عقد في كتابه "البيان والتبيين" بابا سماه "مزدوج الكلام"، غير أننا لم نره يذكر مفهوما لمصطلح "الازدواج"، بل وجدناه يسمى ما أتى بـه مـن شواهد " تعطفات الكلام "([3]) وهذا مصطلح جديد بالنسبة لمفهوم "الازدواج".

وكأن الجاحظ ألف كتابا جمع فيه الشواهد على مقصوده من الازدواج، ثم جـاء بعـده العسكري، فشرح وقدم له، وأعطى مفهوما لمصطلح الازدواج كما ذكرنا سابقا، ومن الـشواهد

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين: ص199.
[2] – م. ن، ص.ن.
[3] – الجاحظ، لبيان والتبيين ج 2، ص116.

التي ذكرها الجاحظ ي بيانه نجد مثلا: قول النبي (صلى الله عليه وسلم) في معاوية (رضي الله عنه): "اللهم علمه الكتاب والحساب وقه العذاب"([1]).

أما أبو هلال العسكري، فأخذ يعرض لنا في "صناعته" شواهد من القرآن الكريم منهـــا: كقوله تعالى: "الحمد لله الذي خلق السموات والأرض، وجعل الظلمات والنور"([2]) ففي هذه الآية الكريمة، تزاوج بين فواصل "خلق السموات والأرض" و"جعل الظلمات والنور" فهذان الجـــزآن متعادلان، كما أنهما حروف متقاربة المخارج، وهذا نوع من الأنواع الثلاثة التي ذكرهـــا أبـــو هلال العسكري في "صناعيته"، فأما القسمان الآخران فهما:

1- قسم يكون فيه الجزآن متوازيين متعادلين([3]) ومن أمثلته نذكر ما جاء في رسالة لأبي عامر ابن أرقم قال: "يا سيدي الأعلى، وعقلي الأغلى، وشهابي الأجلى...."([4]).

2- قسم يكون فيه ألفاظ الجزأين مسجوعة، فيكون الكلام سجعا في سجع كقول أبي عامر بـــن أرقم في نفس رسالته: "ومن أبقاه الله والأمكنة بمساعيه فسيحة، والألسنة بمعاليه فصيحة...."([5])

إن اخترنا لهذين العلمين، أي الجاحظ والعسكري، في درس مصطلح "الازدواج" يـــأتي لأنهمـــا حازا قصب السبق في درسه، ثم يبدأ العسكري في سرد قوانين "الازدواج" نـــذكرها ملخـــصة هاهنا:

أ- أن تكون الأجزاء متوازية، وإلا فيكون الجزء الأخير أطول، غير أنه وقع في خلط أثناء هذا الجزء من القيود التي قال بها حيث قال إن التطويل- وهو مجيء الجزء الأول طويلا فتحتـــاج إلى إطالة الثاني ضرورة – عيب من العيوب في الازدواج، ثم يعود قـــائلا بـــأن كثيـــرا مـــن الفصحاء كان الجزء الأخير منه أقصر، ومنه قول النبي (صلى الله عليـــه وســـلم) للأنـــصار بفضلهم على من سواهم: "إنكم لتكثرون عند الفزع، وتعلون عند الطمع".

ب- أن تكون أجزاء الازدواج على زنة واحدة، فيقع التعامل والتوازن كقول ابن أبي الخـــصال مترسلا: "......وطعنت في ثغور النحور عداك، ولعل لك منتم إلى سابق لم يلحقه عثـــار، ولا شق له غبار"، حيث يظهر رونق التوازن وحسن التعامل في قوله: " لم يلحقه عثار....... لـــه غبار".

---

[1] – م س.ج2، ص117.

[2] – سورة الأنعام، الأية01.

[3] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص265-266.

[4] – ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح، إحسان عباس، ط، دار الثقافة، بيروت، الطبعة 2، 1979، ج3/ 405.

[5] – م.ن، ص ن.

كما يستكره العسكري الجمع بين فاصلتي جزأين تكون أولاهما بعيدة المشاكلة لفاصـــلة الجزء الثاني([1]) ولعل العسكري بهذه القواعد التي ذكرها يشير إلى مسألة التعقيد الذي كان يقع فيه الكثير من الكتاب في المشرق يقول، شوقي ضيف عن هذه المسألة: "... وهو لا يكتفي بذلك بل نراه يعدل في أحوال كثيرة إلى المجانسة، ويستعين على هذه المجانسة باللفظ الغريب الـــذي كان يشغف به شغفا شديدا"([2])، فهذا البعد عن التعقيد جعل العرب تحب السجع حتى اســـتعملوه في منظوم كلامهم، حتى صار في شعرهم وسمى أهل الـــصنعة هـــذا النـــوع مـــن الـــشعر: "الترصيع"([3]).

أما الزمخشري في حديثه عن الازدواج حاول الربط بين علم القراءات والبلاغة وذلـــك حين تكلم عن قراءة الأعمشي (ت 148 هــ) لقوله تعالى: "ولا يغوثا ولا يعوقـــا "([4]) فجعـــل "يغوث" و"يعوق" اسمين متصرفين، على علميتهما أو العجمة والتعريف ويعود فيفـــسره قـــراءة الأعمشي بأنه قصد بذلك " الازدواج" لمصادفة أو أخواتها متـــصرفات وهـــي "ودا" و"ســـواعا" و"نسرا"([5]).

ولم يكن لمفهوم "الازدواج" بعد ذلك في كتب التراث، سوى ذكر لـــه مقرونـــا، بـــسبب ذيوعه بين العرب لحاجتهم تحسين كلامهم، ثم ما يكاد الأمر كذلك حتى طفت إلى السطح مسألة الخلط بين مفاهيم المصطلحات، فنرى ظهور مصطلح جديد تداولته كتب التراث وهو مصطلح "المزاوجة " فها هو السكاكي يقول: "ومن الفصاحة المعنوية "المزاوجة" وهي أن تـــزاوج بـــين معنيين في الشرط والجزاء كقول البحتري "إذا ما نهى الناهي"([6])، وإن كان هذا الكلام قد لخصه السكاكي عن الجرجاني في أثناء حديثة عن فنون الكلام من تقسيم وازدواج يقول منير سلطان: "بينما لا ازدواج إيقاعيا في معظم الشواهد التي أتى بها عبد القاهر في حديثه عن المزاوجة وإلا فأين الإيقاع في قول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيا فنا ليل تهاوى كواكبه ؟([7])

---

[1] – أبو هلال العسكري، م س، ص: 265.
[2] – الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط: دار المعارف، ط10، ص269.
[3] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 266.
[4] – هي الآية 23 من سورة " نوح " قال تعالى: "وقالوا لا تذرن آلهتكم، ولا تذرن ودا، ولا يغوث ويعوق ونسرا".
[5] – الزمخشري، الكشاف، ط، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، ج164/4.
[6] – السكاكي، مفتاح العلوم، ص، 179 وما بعدها.
[7] – ديوان بشار بن برد قرا له احسان عباس دار صادر بيروت ط1 2000م ص 79

ويضيف منير سلطان قائلا: "........ونلحظ أن السكاكي هو الذي وضع مــصطلح "المزاوجــة" ونلخط أنه فرغ حديث الجرجاني من الفن وسلب منه الروح"([1]).

ثم تلف هذه المحاولة، وقفات إيضاح للوهم الذي وقع فيه كثيــرٌ مــن البلاغيــين بعــد السكاكي كالقزويني (739 هـ)، والتفتازاني (ت 792 هـ) في خلطهــم بــين مفهــومي "الازدواج" و"المزاوجة" بل لقد زاد الطين بله وقوف أبي يعقوب المغربي (ت 1110 هـ) في إيــضاح هــذا الوهم فجعل المفهومين شيئا واحدا، يقول منير سلطان: "رحم الله أبا بكر عبد القاهر الجرجــاني وعفا عن السكاكي وتلاميذه، ونستطيع أن نقول إن المزاوجة هي: المشاكلة بين المعــاني فــي ترتيب وقوعها، وتنسيق أماكنها، بحيث تبدو متلاحمة كتلاحم الفرد بزوجه وكأنهما انسكبا فــي وعاء واحد أي "مشكلة فنية" أما "الازدواج" فهو الجمل المتماثلة الأوزان والمقــاطع الــصوتية المتشابهة في الإيقاع، فلا علاقة إذن بين "المزاوجة" و "الازدواج"، لأن المزاوجة قد تأتي فــي صورة مزدوجة ازدواجا إيقاعيا، وقد لا تأتي، فهي أعم من "الازدواج"، والذي أوقع اللبس هذا الشاهد البائس الذي اقتلعه السكاكي من حديث الجرجاني([2]) وقوله: أنه مزاوج مزدوج مصبوب في وعاء واحد موزون في إيقاع"([3]).

وهكذا فإن مصطلح "الازدواج" في التراث أخذ عناية كبيرة من البلاغيين خصوصا عند حديثهم عن حاجة العرب إليه في تحسين كلامهم، كما نلمح أنهم وضعوا له قواعــد وشــروطا تضبط استحسانه من استهجانه كما رأينا ذلك أنفا مع أبي هلال العسكري، كما نلاحــظ طفــرة نوعية مع الزمخشري في كشافه حينما حاول ربط الازدواج بعلاقة علمي القراءات والبلاغة في حين نرى درس "السجع" كمصطلح لم يحظ بهذه اللفتة، بل ظل مصطلحا تتقاذفــه صــراعات البلاغيين من وجوده في القران الكريم أو عدمه كما وقع مثلا بين ابن قتيبة والفراء([4]).

3 - ظاهرة الإزدواج في شعر المقري

إذا كان المقري شاعر السجع بلا منازع في عصره فإنه من جهة ثانية لم يستغل الإزدواج بشكل كثيف و الذي يظهر لي من خلال قراءتي لشعره أنه إستعاض عن ذلك

---

[1] – الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي: ص 389-390.

[2] – هو قول البحتري، بحر الطويل، إذا ما نهى الناهي، فلج بي الهوى أصاحت إلى الواشي، فلج بين الهجر.
الديوان، البحتري، تح، حسن كامل الصيرفي، ط، دار المعارف.

[3] – الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص 390.

[4] – ابن قتيبة، تفسير غريب القرآن، تح، أحمد صقر، ط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978م.

بمحسنات صوتية أخرى كالجناس و الطباق مثلا فمن الشواهد التي وقفت عليها من شعر المقري أذكر ما يلي :

قوله متوسلا بجاه النبي صلى الله عليه وسلم: [مجزوء الوافر]([1]).

وتهدينـــي إلـــى / رشـــــدي **وتمنعنـــي مــــــن** / الزلـــــل

وتحملنـــي علـــى / سنـــــــن **يؤمننـــي مــــــن** / الوجـــــل

ومنها قوله في مدح أهل مكة والمدينة المنورة: [المخمسات]. ([2])

المصلحون إذا الجموع تخادعت المنجحــون إذا المساعــي دافعـــت

الدافعون إذا الأعادي قارعــت المؤثــرون إذا السنــون تتابعـــت

ومنه أيضا في قوله: [المجتث].

فقــــــد رجـــوت/ كريمـــــا **وقـــــــد دعـــــوت** /سميعـــا([3])

ثالثا الجناس في شعر المقري :

1-الجناس لـــــــــــــغة :

قال ابن منظور: الجنس: الضرب من كل شيء....ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا، أي بمشاكله، وفلان يجانس البهائم، ولا يجانس الناس، إذا لم يكن له تمييز ولا عقل والإبل جنس من البهائم العجم ... والحيوان أجناس: فالناس جنس والإبل جنس والبقــر جــنس والشاء جنس وكان الأصمعي يدفع قول العامة هذا مجانس لهذا، إذا كان من شكله، ويقول: ليس بعربي صحيح ويقول: إنه مولد، وقول المتكلمين: الأجناس مجنوسة للأجناس كلام مولــد، لأن هذا ليس من كلام العرب، وقول المتكلمين: تجانس الشيئان ليس بعربي أيضا: إنما هو توســع وجيء به من جنسك، أي: من حيث كان، والأعرف من حسك التهذيب([4]).

والجنس: الجمود، وقال: الجنس، المياه الجامدة، **أما في كتب التراث:**

[1] - المقري أحمد ج1 ص53 .
[2] - م ن ج1 ص 85 .
[3] - م ن ج1 ص 80.
[4] – لسان العرب: مادة (جنص).

2- الجناس في الاصطــــلاح

نقل عبد الله ابن المعتز (296هـ) في " بديعه " عن الخليل قوله: "الجنس لكل شيء مــن الناس والطير والعروض، والنحو"([1]) ولما كان الأصمعي قد أنكر قول العامة "هذا مجانس لهذا" كما رأينا في "لسان العرب" أنفا، ألف كتابا وسمه ب" الأجناس"، ويعرفها ابن المعتز بأنها: " أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، أي تشبهها في تأليف حروفها"([2]) بل ويفصل في تعريفه هذا فيقسم الجناس دون أن يسميه بهذا المــصطلح أي "الجنــاس"، إلــى قــسمين: فالأول"...ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها مثل قول، (أبي تمام):([3])

يوم خلجت على الخليج نفوسهم.

والثاني: "يكون في تأليف الحروف، دون المعنى مثل قول الشاعر (مسلم):([4])

فأرفق به إن لوم العاشق اللوم.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه وعلى غرار المصطلحات التي سبق وعرضنا لها بالتعريف وكما كان الحال بالنسبة للخلط في إطلاق المفاهيم على المصطلحات، سنقف على ذلك أيضا في وقت لاحق.

ولعلنا نلمح أول خيوط هذا الخلط في إطلاق المصطلحات على المفاهيم عنــد معاصــر لابن المعتز هو أبو العباس تغلب أحمد بن يحي الشيباني المتوفي عام (291هـــ)، وذلــك حــين يسمى تكرير اللفظة بمعنيين، مختلفين، ب "المطابق"([5])، ثم يمثل بعد ذلك بشواهد تضم الجناس التام، والجناس الناقص مع طباق السلب"، ويشرح لنا قدامة بن جعفــر هــذا المفهــوم بقولــه: "فالمطابق هو الجناس التام والمشتق، هو الجناس الناقص"([6]) كقوله تعالي: " فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلــدِّينِ الْقَيِّمِ"([7]).

---

[1] – ابن المعتز(عبد الله) ت. 296 هــ البديع، تحقيق كراتشوفسكي ص25، نقلا عن كتاب، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ص224.
[2] – م س، ص ن.
[3] ديوان أبي تمام تق. و شر . محي الدين صبحي صادر بيروت ط1 1997 مج 2 ص : 451 وعجزه :عصبا و أنت لمثلها مستام .
[4] - البيت في الصناعتين لأبي هلال العسكري ص: 330 وصدر البيت : يا صاح إن أخاك الصب مهموم .
[5] – ابن المعتز(عبد الله) ت. 296 هــ البديع، تحقيق كراتشوفسكي ص25، نقلا عن كتاب، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ص224.
[6] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 185 .
[7] - سورة الروم – الآية رقم 43.

فلاحظ كيف أصبح مفهوم الاشتقاق مقحما في تعريف الجناس، ومعلوم أن الاشتقاق باب عظيم في اللغة، وقد تكلم عنه ابن جنى بإسهاب في "خصائصه" حين قسمه إلى قسمين أو إلـــى ضربين: الصغير والكبير([1])

ولعل مصطلح "الجناس" كان من المصطلحات التي جاء بها الرماني فهو يعرفه بأنـــه: "بيان بأنواع الكلام، والذي يجمعه أصل واحد في اللغة" كما يقسمه إلى قسمين: جناس مزاوجة وجناس مناسبة، فأما الأول فما كان في لفظتين متجانستين، إحداهما حقيقة والأخرى مجاز كقوله تعالى: "فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم"([2])، ويقول شارحا هذا الـــشاهد: أي جاوزه بما يستحق طريقة العدل، إلا أنه استعير للثاني لفظ الاعتداء لتأكيـــد الدلالـــة علـــى المساواة في المقدار، فجاء على مزاوحة الكلام لحسن البيان...

أما الثاني وهو جناس المناسبة فقد جعله كالاشتقاق في المفهوم من دون أن يقـــسم هنـــا الجناس إلى ناقص وتام كما فعل في الأول، "فجونس بالانصراف عن الذكر صرف القلب عـــن الخير والأصل فيه واحد يشير إلى الجذر الذي اشتق منه لفظي الانـــصراف وصـــرف وهـــو الذهاب عن الشيء أماهم فذهبوا عن الذكر، وأما قلوبهم عنها الخير"([3]).

بالرغم من أن الرماني في " نكته" قد أشار في تقسيمه لمفهوم الجناس مزاوجة وجنـــاس مناسبة، إلا أنه لم يفرق في درسه هذا للجناس بين التام والناقص منهما.

ثم جاء الجرجاني بمزيد من المصطلحات التي حاول بها سد ذلك النقص الذي كان عند سابقه الرماني، حيث نجده يقسم "الجناس" – الذي يسميه هو ب "التجنيس" – إلى مستوفي، وهو ما يقابل فيه بين الاسم والفعل أي أنه الجناس التام، واستشهد ببيت لأبي تمام: **([4])**

مامات من كرم الزمان، فإنه   يحيا لدى يحى بن عبد الله

أما القسم الثاني فيسميه ب "**المطلق**"، ويقصد به الجناس الناقص واستشهد على ذلك ببيت للنابغةالذبياني:([5])

وأقطع الخرف بالخرقاء قد جعلت   بعد الكلال تشكى الأين والسأما.

---

[1] – ابن جنى، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، 133/2.
[2] - سورة البقرة، الآية 193.
[3] – قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ص 185.
[4] - ديوان أبي تمام مج 2 ص :186.
[5] - ديوان النابغة الذبياني شرح و تقديم عباس عبد الستار دار الكتب العلمية 1416ه 1996 م ص 113

ويـــسمى القـــسم الثالـــث ب " **النـــاقص** " ويستـــشهد ببيـــت الأخـــنس بـــن شـــهاب:[1]

وحامي لواء قد قتلنا وحامل لو منعنا، والسيوف شوارع.

ويسمى الرابع " **بالمضاف** "ويستشهد ببيت للبحتري: **([2])**

أيا قمر التمام أعنت ظلما على تطاول الليل التمام

ويسمى الخامس "**بالتصحيف**" ويستشهد ببيت للبحتري:([3])

ولم يكن المغتر بالله إذ سرى ليعجز والمعتز بالله طالبه.

وهكذا يمضي عبد العزيز الجرجاني في شرح الـشواهد دون أن يقـدم تعريفـا لهـذه المصطلحات([4]) أما أبو هلال العسكري (**ت 395 هـ**) فكان له موقف يتمثل في رفضه الجنـاس الذي يكون بين اسم فاعل وأسم مفعول لنفس المادة المشتق منها: ففي بيت لأبي تمام:([5])

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب.

فيقول إن هناك تجنيسا بين كلمتي "الصفائح" و"الصحائف" وذلك أنه متجانس الحروف إلا أن في حروفه تقديما وتأخيرا، بينما يعد الذي اختلفت عدد أحرفه بأنه يخالف الأول بزيادة حرف أو نقصانه، وهكذا فالعسكري يرفض أن يكون هناك بين كلمتي "الحلم" و"حليم" جناس في قـول الشاعر:([6])

فذو الحلم منا جاهل دون ضيفه وذو الجهل منا على أذاه حليم.

ذلك أن "الحليم" و" الحلم " ليس من التجنيس حسب ما يراه العسكري إذ أن أصل الحلـم الاسمية أي أنه " المصدر" بينما "الحليم" اسم فاعل – كما أنكر على بعض الأدباء اتخاذ كتـاب "الأجناس" للأصمعي (مثالا لباب " التجنيس) – كما أن أغلب استشهاد العسكري لهذا الباب أي " التجنيس) كما يسميه هو– كان من القرآن الكريم، ثم من كلام البني (صلى الله عليه وسلم)، ثم من أقوال العرب (الأمثال) ثم من أشعار المتقدمين ثم المحدثين.

ومهما يكن من أمر فإن القول بأنه لا تجنيس بين لفظيي "مظلوما" و"ظالما" في قول الشاعر:([7])

يسرك مظلوما، ويرضيك ظالما وكل الذي حملته فهو حامله.

---

[1] - لم أعثر على ديوان الشاعر.

[2] - ديوان البحتري تح يحيى شامي دار الفكر العربي بيروت لبنان ط1 . 2005 مج2 ص : 410

[3] - م ن مج 2 ص ن

[4] – الجرجاني،الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح، أبو الفضل إبراهيم. ط الحلي أنظر الصفحات: 41 – 42.

[5] -الديوان مج 1 ص 26

[6] - لم أقف على صاحب البيت .

[7] - البيت للعجير السلولي المتوفى سنة 90 هجرية و هو من قبيلة سلول المشهورة كان شاعر البلاط في عهد الدولة الأموية . الأعلام للزركلي 214/4.

قلت، لا تقبل هذا الرأي على إطلاقه، ونميل إلى أنه يجب أن تضيف الكلمة الثانية معنى جديدا للكلمة الأولى، حيث يتحقق شرط الاختلاف في المعنى ذلك أن الممدوح يعفـــو مظلومـــا فيسرك

ويقسو متجبرا، فيرضيك، وهو جواد سخي، قد جمع بين متناقضين، فجمع إلـــى العفـــو التسامح والى العنف التساهل، فلفظه" ظالما" قد أضافت معنى خارجا عن "مظلوما".

والحق أن من تبع أبا هلال العسكري من البلاغيين، لم يضيفوا شيئا إلى هذا الباب بيـــد أنهم أتو بمصطلحات جديدة لمفاهيم ترسخت من قبل في أذهان الناس فهـــا هـــو **ابـــن رشـــيق القيرواني (ت 456 هـ)** يسمى **المستوفي** جناسا **مماثلا**. ويسمى **المطلق** جناسا **محققا**. ويـــسمى **الناقص** جناسا مضارعا. كما أنه أشار إلى جناس سماه **الجناس المنفصل**، وقال إنه من إحداث المولدين كقول الشاعر:

عارضاه بما جنى عارضاه أو دعاني أمن بما أودعاني([1]).

أما ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ) فقد أشار في "سر الفصاحة" أن أول من سمى أو أطلق مصطلح " مجانس التركيب"- يقصد الجناس المنفصل- هو أبو العلاء المعري([2]).

ثم يأتي عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) فيؤكد أن مدار الأمر يكمـــن فـــي وفـــاء الجناس بالمعنى وحسن الإفادة، يقول عبد القاهر الجرجاني:" وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من **عواصم** والباء من **قواضب**([3])، أنها هي التي مـــضت، وقـــد أرادت أن. تجيئك مرد ثانية، وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكن من نفسك تمامها ووعى ســـمعك آخرهـــا، انصرفت عن ظنك الأول، وزلت عن الذي سبق من التخيل، وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة، بعد أن يخالطك اليأس منها، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه حتـــى تـــرى أنـــه رأس المال"([4]).

أما الزمخشري (ت 538 هـ) فقد أصر في"كشافه" أن- ما سماه **بالجناس المطبوع** قد ورد كثيرا في القرآن الكريم وأستشهد بقوله تعالى: "**وقال يا أسفا على يوســـف**" ([5]) أو بقولـــه

[1] - ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت 1972. ج/2، 12. و البيت للبستي (علي بن محمد ابو الفتح) و هو شاعر و كاتب من كتاب الدولة السامانية في خراسان توفي غريبا في بلدة أوزجيد ببخارى سنة 400 هجرية . الأعلام 426/4.

[2] - ابن سنان، سر الفصاحة، ص 190.

[3] - يشير إلى قول أبي تمام : يمدون من أيد عواص تصول بأسياف قواض قواضب.

[4] - الجرجاني، أسرار البلاغة، صفحتي 17 و18.

[5] - سورة يوسف- الآية 84.

تعالى: "**وهم ينهون عنه وينأون**"([1]). وكأنه يشير إلى ما سماه **ابن رشيق القيرواني** في عمدته "**التجنيس المضارع** " الذي يكون على عدة ضروب كأن تزيـد الحـروف وتـنقص أو تتقـدم الحروف وتتأخر أو تتقارب مخارج الحروف بين الكلمتين([2]).

ولعل ما فعله صاحب "**مفتاح العلوم**" من تجميع لمصطلحات "الجناس" لهو من باب لـم شمل كل تلك المصطلحات التي تعددت وتنوعت بتنوع وتعدد أصحابه، حيث جعـل الجنـاس قسمين لا ثالث لهما، **الجناس التام** و**الجناس الناقص**، وجعل تحت هذا الأخير العديد من الأنواع لينتهي مصطلح "الجناس" عند القزويني **(ت 739 هـ)** بناءا ضخما، لا يدع بعده مجالا لا لاجتهاد منطبق ولا فلسفة متفلسف([3])، حيث بات مصطلحا ذا حدود راسخة.

وما رأي أبن الأثير **(368 هـ)** من كون الجناس التام هو الجناس الحقيقي وما عداه فلـيس مـن التجنيس، لهو من باب غلبة الروح الأدبية على درسه لمصطلح "الجناس"([4]).

وعليه فإن مصطلح "الجناس" كما استعرضناه سابقا، كان عرضة كغيره من المصطلحات لتعدد في إطلاق المسميات عليه، فنجده تارة يسمى ب: **المجانسة**، ومرة ب: **التجانس**، ومـرة آخري ب" **التجنيس** "ومرة" **بالأجناس** " وهكذا، ومهما يكن فإن حقيقة الجناس أنه:

وحدتان صوتيتان متفقتان في الإيقاع مختلفتان في المعنى أو هو **كلمتان متماثلتان في الشكل، مختلفتان في المضمون**. واتفاق الإيقاع يعنى: أن هيئة وترتيب وعدد ونوع الحـروف متماثل (**الجناس التام**) أو غير متماثل (**الجناس الناقص**).

كما لا حظنا كيف ربط البلاغيون بين "الجناس" و"الاشتقاق الأصغر" في قوله تعـالى: " فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ الْقَيِّمِ"([5]) وذلك أن لفظتي "أقم" و"القيم" يجمعهما اشتقاق واحد لمادة " قاوم" يقول الدكتور **ميز سلطان** :"وهكذا سيطر المنهج اللغوي على الدرس البلاغي، ووجهه غير وجهتـه فاختلطت الأمور"([6]).

3- ظاهرة الجناس في شعر المقري

[1] – سورة الأنعام– الآية 26 وأنظر: الكشاف: للزمخشري. الجزء (3) – ص 144.
[2] – ورد تقسيم القيرواني لأنواع الجناس من هذا المبحث هذا في الصفحة السابقة.
[3] – السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 181.
[4] – حيث يقول: "... وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء، ويكون الجناس غير التام تسميه المشابهة ". ابن الأثير الجزري، المثل السائر. 342/1.
[5] – سورة الروم – الآية 43.
[6] - منير سلطان، لإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي: ص 237.

لقد حفل شعر المقري بظاهرة الجناس من خلال كتاب (النفح) بل إنني أحصيت له من الشواهد ما يجعله يأتي في المرتبة الثانية بعد السجع من حيث الكثافة فمن تلك الشواهد أذكر مثلا قوله في صبره عن البعد: (الطويل).

وإني لأدري أن في **الصبر** راحـــــة ولكن إنفاقي علـــى **الصبر** من عمري

فلا تطف نار **الشوق بالشوق** طالبا سلوا فإن **الجمـــر** يســعر **بالجمـــــر**([1])

ومنه قوله في حزن مودعا: (الكامل).

كـــم قلت إذ ودعتهم والأنـــــس لا ينســـى وعـــهد ودادهـــم لن يرفضا

يـــا موقف التوديع إن مدامعــــــي **فضت وفاضت** في ثرى ذاك **الفضـــا**([2])

وقال يمدح دمشق : (الرجز)([3])

و باكرتهـــــا نسمة مـــن الصبا فأصبحت كأنها عهد الصـــــــــــبا

نضارة و رونقا و **بهـــــــــجة** تفـــــــدي بكل ناظر و **مهجـــــــة**

و قال يمدح لسان الدين بن الخطيب : (الكامل)([4])

يختال بين **مفصــــــــــل و موصل** ومطرز و منـــــــــــــظم ومنضــد

و قال في أحد مجالس العلم :(الرجز)([5])

وكان في المجلس جمع وافـــــــــر من جلة بدورهم سوافـــــــــــــــر

منهم فريد الدهر **ذو المعالـــــــي** فخر دمشق الطيب **الفعـــــــــــال**

رابعا مفهوم الطباق في شعر المقري :

1- الطباق لـــــــــغة :

جاء في " لسان العرب": الطبق غطاء كل شيء، والجمع أطباق، وقد أطبقـــه، وطبقـــه فانطبق وتطبق: غطاه وجعله مطبقا... وفي حديث الاستسقاء: اللهم أسقنا غيثا مغيثا طبقـــا أي:

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج36/1.
[2]- المقري أحمد، نفح الطيب ج96/1.
[3] - م ن ص ج 1 ص 70.
[4] - م ن ج 1 ص 114.
[5] - م ن ج 3 ص 178.

مالئا للأرض مغطيالها... ويقال: طابق فلان فلانا إذا وافقه وعاونه. وطابقت المرأة زوجها إذا واتته، وطابق فلان فلانا : بمعنى مرن.. والتطبيق في الصلاة: جعل اليدين بين الفخـــذين فـــي الركوع، وقبل التطبيق في الركوع: كان من فعل المسلمين في أول ما أمروا بالـــصلاة، وهـــو إطباق الكفين مبسوطتين بين الركبتين إذا ركع، ثم أمروا بإلقام الكفين رأس الركبتين.

والطبق: سد الجراد عين الشمس، والطبق: انطباق الغيم في السماء... ونقل عن ثعلـــب قولـــه: الطابق والطابق: العضو من أعضاء الإنسان كاليد والرجل ونحوهما.

والمطابقة: المشي في القيد، وهو الرسف، والمطابقة أن يضع الفرس رجله في موضع يده وهو الأحق من الخيل([1]).

وهكذا فإن مفهوم الطباق في اللغة يتراوح بين الدلالة على التغطية والموافقة على أمـــر معين كما نلاحظ انفراد تعلب – إن صح نسب القول إليه– بقوله أن "الطابق" بفتح الباء وكسرها هو العضو من أعضاء الإنسان. والحق أنني اقتصرت على "لسان العرب " كمصدر للوقـــوف على مفهوم " الطباق " لغة. نظرا لإحاطته بأغلب المعاني التي تنطوي عليها هذه المادة.

كما لاحظت وأنا بصدد البحث عن مفهوم " الطباق " لغة أنه لم تستعمل هذه التسمية. أي " طباق" – والراجح أنها من عمل البلاغيين والنقاد المتأخرين، بل سنرى بإذن الله تعالى أن هذه التسمية لم تظهر إلا متأخرة كمصطلح في كتب التراث القديمة.

2 - مصطلح "الطباق" في التراث.

لعلي وأنا بصدد تقديم مفهوم "الطباق" مصطلحا في تراثنا القديم، أنني لم أقف على هذه التسمية– أي "طباق" – لا في كتب البلاغة ولا في كتب النقد المشهورة، إضافة إلى ما أشـــرت إليه في مباحث سابقة، فقد كان هذا المصطلح عرضة لتعدد إطلاق المسميات عليه شأنه شـــأن باقي المصطلحات الأخرى التي استعرضناها سابقا، غير أن هذه المرة يختلف الأمر في كـــون هذه التسمية، حسب علمي لم تطلق إلا في العصور المتأخرة جدا، وهذا ما سنقف عنده بإذن الله تعالى.

ولعل أقدم ما نقل إلينا في تعريف " الطباق"،ما ذكره ابن المعتز (ت **296 هـــ**) عن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت **175 هـ**) انه قال: "يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (طبق).

ليفيض بعد ذلك ابن المعتز(2960 هــ) في ذكر الشواهد على ما أسماه ب "**المطابقة**"، فمثلا قوله تعالى: " **وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ**"([1]) فيسمي ما كان بين كلمة. "**القصاص**" وكلمة "حياة " – التي جاءتا في الآية القرآنية الكريمة- **مطابقة بـــين مفـــرد ومفرد** أو تكون مطابقة بين **الشرط** و**الجزاء** وذكر قول أ "بن مالك بن كهلان في وصيته لولده: "لا تكونوا كالجراء جمع جريئة أكل ما وجد، وأكله من وجده". أو يكون مطابقة بين الإيجـــاب والسلب وذكر قول **عمر بن الخطاب (رضي الله عنه):** "إذا أنا لم أعلم ما لم أر، فلا علمت مـــا رأيت"([2]).

فإذا ما انتقلنا من " بديع " ابن المعتز (**ت 296 هــ**) إلى كتب أخـــرى وجـــدناها- وهـــي مؤلفات قريبة من عصر ابن المعتز أو تكاد تكون معاصرة له أوهي كـــذلك بالفعـــل- تطلـــق مصطلحات جديدة على مفهوم الطباق، فهاهو **أبو العباس ثعلب** (**ت 291 هــ**)، وهو معاصر لابن المعتز **ويسمي الطباق**" "**مجاورة الأضداد**". ويعرفه بقوله:" ذكر الشيء مع ما يعدم وجـــوده([3]) "كقوله تبارك وتعالي: "لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَا"([4]).

أما قدامه بن جعفر (**ت 337 هــ**) فينفرد بمصطلح "التكافؤ " الذي يطلقـــه علـــي مفهـــوم "الطباق" ويعرفه بأنه: يصف الشاعر نشئا ويذمه، ويتكلم فيه بمعني ما، أرى معنى كان فيـــأتي بمعنيين متكافئين..." ويضيف شارحا معنى التكافؤ هذا بقوله: "متقاومان إما من جهة المـــضادة أو السلب أو الإيجاب، أو غيرهما من أقسام التقابل مثل قول **أبي الشغب العبسي:**([5])

حلو الشمائل، وهو مر باسل يحمي الذمار صبيحة الإرهاق.

فقوله" حلو" و"مر" تكافؤ([6]).

أما المطابقة عند **الرماني** (**ت 384 هـــ**) فهي " مساواة المقـــدار مـــن غيـــر زيـــادة ولا نقصان"([7]).

ويعد صاحب "**العمدة في صناعة الشعر**" أن هذا التعريف من أحسن ما سمعه ويـــشرح ذلك بما يلي: " والرماني هو القائل " السواد والبياض ضدان، وسائر الألوان يضاد كـــل واحـــد

[1] – سورة البقرة– الآية رقم 179.
[2] – ابن المعتز عبد الله (ت 296 ه)، البديع : ص 36 نقلا عن كتاب، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي:" منير سلطان: ص 406
[3]– م ن، ص ن.
[4] - سورة الأعلي الآية رقم 13.
[5] ـ لم أعثر على ديوان صاحب البيت
[6] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر ص 163.
[7] – منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي: ص 407.

منهما صاحبه، إلا أن البياض هو ضد السواد، على الحقيقة، إذ كان كل واحد منهما كلما قـوي زاد بعدا من صاحبه، وما بينهما من الألوان، كلما قوي زاد قربا من السواد، وإن زاد قربا من البياض وأيضا، فلأن البياض منصبغ لا يصبغ، والسواد صابغ لا منصبغ، وسائر الألوان كذلك لأنها كلها تصبغ وتنصبغ"([1]).

إن اعتبار ابن رشيق **(ت 456هـ)** هذا التعريف- أي تعريف الرماني لمفهوم الطبـاق - يأتي من كونه جمع بين اعتبار الكلمتين التي يكون بينهما "طباق" تضادا فالأبيض ضد الأسـود وبين ما قال به ثعلب **(ت 291 هـ)** من ذكر الشيء مع ما يعدم وجوده ([2]) فلو أخذ رسام لوحـة فنية اللون الأبيض وأضاف إليه اللون الأسود فإن هذا الأخير سيعدم نصاعة اللـون الأبـيض فيصبح كأن لم يكن أبيضا.

أما **الجرجاني على بن عبد العزيز** (ت **392 هـ**) وكعادته فيكتفي بذكر حال الطبـاق دون تعريفه ليتبعه بشاهد من الشعر، وقد قسمها إلى قسمين:

فأما القسم الأول فقال عنه "**ما جرى مجرى**" قول دعبل ([3]):

لا تعجبي يا سلمى من رجل   ضحك المشيب برأسه فبكي

وأما القسم الثاني فقال أنه: "إن المطابقة فيه تكون بالنفي كقول البحتري:([4])

يقيض لي من حيث لا أعلم الهوى   ويسري إلى الشوق من حيث أعلم.

فكان الطباق في البيت الأول بين " ضحك" و"بكى"، أما في الثاني وهو طباق سلب فكـان بـين كلمتي "أعلم "و"لا أعلم"([5]).

ويعرف صاحب "الصناعتين"، المطابقة بأنها الجمع بين الـشيء وضـده فـي جـزء واحد...مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار..." ([6]) وهذا التعريف قريب مما ذكره ثعلب سابقا.

وغير بعيد عنهما يقول الزمخشري **(ت 538هـ)** إن" الطباق" يكون بمعنى التضاد([7]).

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة ج1/ 46.
[2] - تعريف ثعلب (ت 291 ه) لمفهوم الطباق. في الصفحة السابقة من هذا المبحث.
[3] - ديوان دعبل الخزاعي تح ابراهيم الاميوني دار الكتب العلمية ط1 1418 ه 1998 م ص107
[4] - ديوان البحتري مج 2 ص : 373
[5] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 44.
[6] - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 336.
[7] - الزمخشري، الكشاف: 2/ 136.

ونفس الشيء كان مع **حازم القرطاجني (684هـ)**، غير أنه في تقسيمه للمطابقـة سـمى نوعين الأول سماه **مطابقة محضة** وهي مفاجأة اللفظ بها بضاده من جهـة المعنـى([1]) كقـول جرير:([2])

وباسط خير فيكم بيمينه وقابض شر عنكم بشماليا.

والحق أن حازما بهذا التعريف يجعل المطابقة المحضة هي "المقابلة" والتي سـنتعرض لها لاحقا بإذن الله تعالى. وهذا ما صرح به بقوله، " **مقابلة الشيء بما يتنـزل منـه منزلـة الضد...**"([3])

أما القسم الثاني فسماه بـ **المطابقة غير المحضة** وهي ما عرفها آنفـا بأنهـا "مقابلـة" الشيء بما يتنزل منه منزلة الضد. غير أنه جعل للمطابقة غير المحضة فرعا آخر عرفه بأنه:" مقابلة الشيء بما يخالفه... فتنزل "التبسم" منزلة "الضحك"، مطابقة للبكاء.

3 - مفهوم "المقابلة" في اللغة.

قال ابن منظور: ...والمقابلة، المواجهة، والتقابل، مثله، وهو قِبَالَتك وقُبَالَتك أي: تجاهك، ومنه الكلمة: قِبال كلامك...وقبالة الطريق، ما ستقبلك منه...قال ابن أحمد:([4])

شَرِبْتُ السَكاعى واَلْتددت أِلدةً وأَقبلَتُ أفْواهَ العُرُوقِ المَكَكويَا.

وكنا في سفر فأقبلت زيدا وأدبرته أي: جعلته مرة أمامي ومرة خلفي ...وقبائل الرأس أطباقه وقبل: هي أربع قطع مسحوب بعضها إلى بعض، واحدتها قبيلة، ونقل عن الجوهري قوله: فحج، وهو أن يتدانى صدرا القدمين ويتباعد عقباهما... ويقال: قابل نعلك: أي اجعل لها قبالين، وروي عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه كان لنعليه قبالات أي زمامان...

وهكذا فمعنى المقابلة في اللغة منا نقله إلينا ابن منظور تعني تارة: المواجهة وتارة أخرى فتعني: الضد من الشيء في حالته أو هي هيئته.

فيقال: قابل الشيء بالشيء مقابلة وقبالا: عارضة... كما يقال: تقابل القوم: استقبل بعضهم بعضا.([5])

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، هامش الصفحة 48.

[2] - ديوان جرير شر . تق مهدي محمد ناصر الدين دار الكتب العلمية د ط ص 461

[3] – حازم القرطاجني، م س، ص ن.

[4] -لم أقف على صاحبه

[5] - ابن منظور، لسان العرب ، (قبل).

ويوضح فكرة المخالفة التي تحدث عنها بأنها: "مقاربة الشيء بما يقرب من مضاده كقول **عمرو بن كلثوم**: ([1])

بأنا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قد روينا.

وهكذا فبعد هذا الاستعراض لمفهوم "الطباق" كمصطلح في كتب التراث، نخلص إلى أنه:

أ- لم يستعمل مصطلح "الطباق" في كتب التراث، بل نجد تسمية "مطابقة" تغلب على لسان الكثير منهم، في حين نرى آخرين يتداولون في اصطلاحهم لمفهوم "الطباق" تسميات من مثل: "**مجاورة الأضداد**" و"**التكافؤ**" و"**الكلام المطـــابق**". والظاهر أن اصطلاح "الطبـــاق" كان من عمل البلاغيين والنقاد المتأخرين.

ب- الخلط بين المفاهيم حيث نرى مثلا: **حازما القرطاجني (ت 684هـ)** لا يفرق بين مـــصطلح الطباق وبين مصطلح المقابلة، فيجعلهما شيئا واحدا.

ج- طغيان التفسير اللغوي على فهم البلاغيين، فلا يجاوزون في تعـــريفهم أو فـــي مفهـــومهم للطباق، المعنى اللغوي، **كقول أبي تمام ([2]):**

مها الوحشي، إلا أن هاتا أوانس قنا الخط إلا أن تلك وذوابل

فبين " هاتا" و"تلك" طباق لأن الأولى للحاضر والثانية للغائب كما أن إحداهما للقريب والأخرى للبعيد.

يقول **منير سلطان**: "لم يلتفت الأقدمون إلى دور الطباق في السياق، ولا إلى أثر السياق في الطباق، لأن شاغلهم الأكبر كان اصطياد الطباق اللغـــوي الـــذي أوضـــحه لهـــم الخليـــل والأصمعي"([3]) ولعل هذا ما تنبه إليه كذلك **إحسان عباس** حين قال:"... كذلك تجاوز حازم في نظرتيه، الشعرية مشكلة النظم التي أطال الجرجاني، الوقوف عندها، فتحدث حازم عن الـــنظم بمعناه العام ولم يقصره على صورة السياق التأليفي، إلا حين تخطاه إلى مراحل أخرى، فهو قد أقر أن النظم يتناول سياق الألفاظ، ولكنه أوجد إلى جانبه" الأسلوب " ليتناول سياق المعنى، وفي توفر النظم والأسلوب، لدى حازم، يتم تخطيه لنظرية الجرجاني"([4]).

4- مصطلح المقابلة في التراث.

[1] – ديوان عمروبن كلثوم دار صادر بيروت ط 1 1996 ص 57

[2] -ديوان أبي تمام ص : 53.

[3] – منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص 413.

[4] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب–ط بيروت، الرابعة 1983 ص 570.

لعلنا أشرنا فيما سبق إلى أن قد يقع في اصطلاحات بعض البلاغيين خلط فـــي تـــسمية الطباق مقابلة والمقابلة طباقا، إلا أننا وجدنا هذا المصطلح قد سلم مما أصـــاب المـــصطلحات الأخرى التي تحدثنا عنها سابقا فها هو: **أبو هلال العسكري (ت 395 هـ)** يعرفها بقوله:" أن تذكر معنى تقضي الحال ذكر ما يوافقه أو يخالفه..." ([1]) " فالمقابلة" تعنى أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمعان يريد التوفيق بين بعضها والبعض أو المخالفة، ويقدم لنا **قدامه بن جعفر (ت 337 هـ)** وهو سابق للعسكري شروطا تصح بها "المقابلة" وهي:

أ- أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده.

ب- أن يأتي فيما يخالفه بأضداد ذلك، كقول الشاعر:([2])

فواعجبا، كيف اتفقنا فناصح وفيَ، مطويَ على الغل غادر

فجاء بكلمة "ناصح" مقابلة ل "مطوي على الغل" وبكلمة "نادر" مقابلة ل "غادر"([3])، وفي الجهـــة الأخرى نجد مثلا **الجرجاني** يعيب على ابن المعتز قوله:

بياض في جوانبه احمرار كما أحمرت من الخجل الخدود

فيقول:" لأن الخدود متوسطة، وليس جوانب، فهذا من سوء المقابلة..." ويضرب مثالا آخر في فقدان شرطي "**الموافقة**" و"**المخالفة**، فيصبح بذلك "**موازنة**" لا "**مقابلة**.

وأشير إلى أن **المقابلة** أعم وأخص من " **الطباق**" الذي هو فرع منهـــا، فالمقابلـــة هـــي المناسبة بالطباق وبغيره، وقد تكون بين كلمتين أو بين جملتين([4]).

يمكن ملاحظة مصطلح "المقابلة" في كتب التراث على أنه- مثل مصطلح "الطباق"- من الفنون التي تتعامل مع المعنى ونقيضه، وقد جاء في القرآن الكريم بشكل يجمع فيه بين الفاصلة والأداء بالمعنى قال تعالى: "**وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيا**"([5]).

ومنه أيضا كقول الرسول **(صلى الله عليه وسلم)** – فيما ذكره العسكري في صناعتيه-: "إياك والمشارة، فإنها تميت الغرة وتحي العرة "فقابل بين " تميت الغرة- أي الحـــسن-" وبـــين" تحي العرة- أي المثالب-" والمشارة على وزن" مفاعلة" وهي من " الشر" ([6]) بل لقد جمع إلـــى المقابلة جناسا زاد من حسن المعنى كما نشير إلى أن التضاد هو نوع من التوازن الـــضروري

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين: ص 346.

[2] ـ لم أقف على صاحب البيت .

[3] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 152.

[4] – راجع شرح الزمخشري (ت 538 ه) لآية: "الله الذي جعل لكم الليل لتسكنوا فيه، والنهار مبصراً " غافر-61- الكشاف ج434/3.

[5] – سورة النجم- الآية رقم 43.

[6] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 318.

لاستمرار الكون والكائنات المادي منها والمعنوي. ولعل هذا المعنى لم يلتفت إليه الأقدمون كما يقول الدكتور **منير سلطان**([1]).

وعليه فإن الطباق هو: التضاد القائم بين معنيين، إما حقيقة أو مجازا، أما المقابلة فهـــي الفن الذي تفرع منه الطباق.

5 - ظاهرة الطباق في شعر المقري :

فأما الطباق فقد كان حضوره في شعر المقري متوسطا حيث يمكـــن أن أجعلـــه فـــي المرتبة الثالثة بعد كل من السجع و الجناس فمن ذلك أذكر مثلا :

قوله متحسرا على بعده عن وطنه: (الطويل).

لك الله من صب أضر به **النـــوى**	وليس لـــه غيـــــر **اللقـــــاء** طبيب

وإن صباحــــــا نلتقي بمسائـــــــه	صبـــاح إلـــى قلبـــي المشوق حبيب([2])

و يقول متذكرا شبابه في وطنه : (الكامل).

بحيث ليالينـــا كغــض شبابـــــنا	وأيامنا ســـلك ونحـــن جواهـــــــر

ليالـــي كانـــت للشبـــيبه دولـــــة	بها ملك اللـــذات **نــــــاه** و**آمــــــر**([3])

ومنها أيضا في قوله: (البسيط).([4])

كتمت شأن الهوى يوم النوى **فوشى**	**بســـــره** مـــــن جفونـــي أي نمـــام

كانت ليـــالي بيضـــا فـــي دنوهـــم	فـــــلا تسل بعدهم عن حـــال أيامـــي

ومنها في قوله مذكرا واعظا: (الرمل). ([5])

أرى أولاد آدم أبطرتهــــــــــــــــم	حظوظهـــم مـــن الدنـــيا الدنِـــــيه

فلـــم بطروا وأولهـــم / منــــــــيّ؟	**إذا نسبـــوا وآخرهــــــم** / منيَـــــه

ومن ذلك قوله: [مجزوء الكامل].([6])

ومجـــــاور **الغـــــــرر** المخيـــــ	ـــف لـــــه البشــــــارة **بالسلامـــــه**

وإذا نظــــــرت فأيــــــن مـــــــن	**منعتـــــه** أو **منحــــت** مرامـــــــه؟

[1] – منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص 412.
[2] - المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/ 36.
[3] - م ن، ج1/ 23.
[4] - م ن، ج1/ 17.
[5] - م ن، ج122/1.
[6] - م ن ج1 11.

قعدت بـــه مـــن حيـــث لـــــــم	يعلـــــــم فلـــم يملـــك **قيامـــــــه**
إذا نبهتــــه لكــــل **شمــــــــ**	ـــل **شـــــــتت** الـــموت التئامـــــه
وكأنـــه مـــا جـــال فـــــــي	**أمـــر** ولا **نهـــــي** وسامـــــه

وهكذا فبعد أن قمت بتقديم لمحة عن مفاهيم تخص أساليب (السجع .الازدواج .الجناس و الطباق) لغة و إصطلاحا و بعد أن استشهدت ببعض أشعار المقري من حيث كونها عينات هي من بعض ما سأدرسه في الفصل الأخير من هذا البحث .

أولا السجع والفاصلة المسجوعة في شعر المقري.

لعل أول ما نلمح في دراستنا لشعر المقري في كتابة نفح الطيب وبالخصوص ما كتبه واصفا رحلته من مسقط رأسه، مرورا بالمغرب الأقصى ومتنقلا بين مصر والحجاز هو غلبة السجع على هذا الوصف، والكتابة على هذا السمت، هو موروث عن سنن الكتاب والمترسلين قديما حيث عنوا بهذه الظاهرة البديعية اللفظية منذ القديم ذلك أن السجع له أثر في تجميل العبارة وتزيينها وإثرائها بالإيقاع.

ومهما تكن لذلك التزيين من آثار على المعنى العام فإن منهجي في درس السجع في شعر المقري من خلال بعض النماذج سيكون أولا بالوقوف على ما يخص السجع في ذاته بصفته سجعا، ثم ما يتعلق بدوره في داخل النصوص الشعرية، لأنتهي بعد ذلك كله إلى دراسة ما بين هذا السجع وبين غيره من الفنون الإيقاعية الأخرى كالجناس والإزدواج والطباق من علاقات متكاثفة تخدم في آخر المطاف مسألة **الوفاء بالمعنى**.

كما أشير إلى أن درسي هذا سيكون من خلال **ثلاث دوائر** متداخلة فيما بينها، بغية دراسة خصائصها وقيمتها البلاغية وهذه الدوائر هي:

أولا: دائرة التكوين، ثانيا: دائرة التشكيل، ثالثا: دائرة التوظيف.

فأما دائرة التكوين: فأقصد بها ما يلتزم به صاحب العمل الأدبي سواء أكان شعرا أو نثرا، تجاه فن من فنون الإيقاع، إذ أن لكل فن حدودا فاصلة تميزه عن غيره من الفنون.

وأما دائرة التشكيل: فأقصد بها تلك الطريقة التي يعمد إليها صاحب العمل الأدبي بغية عرض إبداعه، وفق عملية قائمة على تداخل مختلف الأدوات البلاغية بنظيراتها اللغوية الأخرى.

أما دائرة التوظيف: وهي المرحلة التي تمتزج فيها تلك الظواهر الفنية من سجع وجناس وطباق... بغيرها من الظواهر اللغوية من تشبيه وكناية وتقديم وتأخير وفصل ووصل...

كما أن درسي للتكوين سيكون وفق ثلاث ضوابط تحكم السجع ليكون سجعا فنيا وهي: **التكرار، تماثل الحروف وتقابلها، وأخيرا الوفاء بالمعنى.** فأما التكرار فقد يكون في الاسم والفعل والحرف.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن درسي للسجع سيكون بعيدا عن التعريفات التي اجتهد في تشعيبها البلاغيون المدرسيون،([1]) ولكن الذي يهمنا ههنا هو مهمة السجع أو الفاصلة المسجوعة في التوظيف الصوتي داخل البناء الشعري، وإيحاء المعنى بواسطة التقابل والتوازي بين مختلف الفواصل المسجوعة.

ولعل توافر الإيقاع في الشعر أفضل منه في النثر، ولكن ليس إن كان هذا النثر يمتاز بفواصل مسجوعة، إضافة إلى ما قد تتلاحم بداخله مختلف الفنون الإيقاعية الأخرى كالجناس والطباق وما إلى ذلك، غير أن من فضائل النظم أنه لا يغنى ولا يحدى إلا بجيّده، ولا يؤهل للحن الطنطنة ولا يحلى بالإيقاع الصحيح غيره، لأن الطنطنات والنقرات، والحركات والسكنات لا تتناسب إلا بعد اشتمال الوزن والنظم عليها،([2]) وقبل أن يتوافر في النظم الإيقاع لابد من أن يكون هناك إيقاع سياقي يوازي أو يفوق الإيقاع الصوتي، ذلك أن القيمة الحقيقية في هذا الشأن تعود إلى الوفاء بالمعنى أولا ثم الجمال الصوتي ثانيا.

وإذا عدنا إلى درسنا للسجع والفاصلة المسجوعة في شعر المقري، فإننا نجده قد حقق السجع بـــ: **الحرف والحرفين** كما حققه **بالتماثل وبالتقارب** وإن كان هذا الأخير قليلا.

ثم إن الإيقاع على عدة درجات هي كالآتي:

1- **الإيقاع الثقيل:** (القوي أو الشديد العالي).
2- **الإيقاع خفيف الثقيل:** (الأقل قوة أو شدة أو علوا).
3- **الإيقاع الوسط:** (وهو الذي يكون بين الأقل قوة والضعيف).
4- **الإيقاع خفيفي الوسط:** (وهو الأقل درجة من الوسط).
5- **الإيقاع الخفيف:** (وهو الضعيف أو الخافت أو العادي).([3])

[1]- وهي عديدة فمنها: الترصيع والتكرار والتسميط، ولزوم ما لا يلزم...
[2]- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، 136/2.
[3]- اعتمدت على هذا الترتيب، وفق ما فعله الدكتور **منير سلطان** مع درسه لشعر شوقي، كتابه: **الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي:** منير سلطان- منشأة المعارف ط1. 2000- ص172.

1- التكـــــوين:

1- التماثل أو الإتفاق:

أ- سجع لتماثل الحرف الأخير في الكلمتين المتتاليتين:

وفيه يتكرر الحرف الأخير بين الكلمتين المتتاليتين كقوله: فمنه قوله متوسلا بجاه الرسول (صلى الله عليه وسلم): (مجزوء الوافر).

فخــذ بيــدي غريــق فــي بحـــــار القــــول **والعمـــل**[1]

ومنه قوله أيضا: (الخفيف).

فمن المعجزات أن سار ليلا وجميع **الأنـــام** فيـــــه **نيـــــام**[2]

ففي هذه الأبيات يتكرر حرف واحد بين الكلمتين المتتاليتين، والظاهر من خلال البحث في شعر المقري المتوفر في كتابه "نفح الطيب" أنه لا يلجأ إلى هذا النوع من السجع، بين الكلمتين المتتاليتين، إلا نادرا غير أنه يلجأ إليه بدرجة أكثر من خلال السجع لتماثل الحرف الأخير بيد أن الكلمتين لا تكونان متتاليتين، فمن ذلك قوله: (الرجز).

ثلاثـــة ليــــس لهـــا **أمــــان** البحـــر و**السلطـــان** و**الزمـــــان**[3]

ومنها أيضا قوله في إحدى رحلاته يمدح البقاع المقدسة: (المخمسات).

مـــر النسيـــم بربعهـــم **فتلــــذذا** حتى كأن النسر صـــار له **غـــــذا**

فصحا وصح وصاح لا أشكو **أذى** قل للصبا ماذا حملــت من **الشَـــذا**؟[4]

ومنه أيضا قوله متوسلا: (المخمسات)

أكرم بعيــد نحـــو طيــبة **منتـــدي** متوســـــل مستشـــفع مســـــــتر**شد**

يفلـــي الفـــلاة لهـــا بعـــزم **أيـــد** وافـــى إلـــى قبـــر النـــبي **محـــمد**

ولربعه الأسمى يروح ويغتدي

أزجـــاه صـــادق حبـــه **المتـــمكن** وحـــداه سائـــق عزمـــه **المتعـــين**

فحكى لدى شجو الحمام **الأغصـــن** هزجـــا يـــردد فيـــه صـــوت ملحَن[5]

1- المقري أحمد، نفح الطيب، ج 1/ 21.
2- م ن، ج62/1.
3- م ن، ج40/1.
4- م ن، ج54/1.
5- م ن، ج55/1.

ومنها أيضا قوله (الخفيف):

مثـل زهـر قد شـق عنـه كمـام أو كمسـك قد فض عنـه **خـتام**[1]

ومنه أيضا قوله متوسلا بأفضل خلق الله محمد (صلى الله عليه وسلم): (المخمسات) فهنـاك

كم رسل بـه نتوسـل؟ وعلـى حماه لـدى المعاد يعـول

يا أرحم الرحماء أنـت **الموئـل** يا خاتـم الإرسـال أنـت **الأول**[2]

ومنه أيضا قوله: (المخمسات).

نطقـي يغادي ذكـره **ويـراوح** وبـه ينافـج مسكـه **وينـافح**

تعيـي اللسـان محامـد **وممـادح** طوبـى لمن قد عاش وهو **يكافـح**[3]

وتجدر الإشارة هنا، أن هذا النوع من السجع الذي يكون بين الكلمتين الأخيرتين من صدر البيت وعجزه، يسميه البلاغيون بالتصريع،[4] حيث يتماثل الحرف أو الحروف الأخيرة من الكلمتين، وسيكون لنا وقوف عند هذا الأسلوب في مبحثنا عن عنصر التشكيل بإذن الله تعالى.

ب- **سجع لتماثل الحرفين الأخيرين في الكلمتين المتتاليتين:**

فقد حقق المقري سجعا من تكرار الحرفين الأخيرين، وسنقف هنا على هذا النوع من التماثل في الحرفين الأخيرين، من جهة الألفاظ المسجوعة، ومن جهة الفواصل المسجوعة إن وجدت:

1- **الألفاظ المسجوعة بتكرار الحرفين الأخيرين:** وهو الشائع في شعر المقري: (مجزوء الكامل) فمن ذلك قوله: (مجزوء الكامل).

ومسـدد أو **جـائر** أو **حـائر** يشكـو ظلامـه[5]

ومنه أيضا قوله: (مجزوء الكامل).

حتـى تقلـص **ظلـهم** **وأراهـم** الدهـر اخترامـه[6]

ومنه أيضا قوله: (مجزوء الكامل).

وغـوى هـوى غيلان مـذ أبـدى بميتـه هيامـه[7]

1- المقري أحمد، نفح الطيب،، ج1/ 62.
2- م ن، ج56/1.
3- م ن، ج57/1.
4- التصريع هو أن تجعل العروض مقفاة تقفية الضرب،(الخطيب القزويني)، الإيضاح في علوم البلاغة، ج466/2.
5- المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/ 10.
6- م ن، ج12/1.
7- م ن، ج13/1.

وقوله أيضا: (مجزوء الكامل).

أيــن **المراكـــب**، و**الموا** كب والعصائـــب والعمامـــــه؟[1]

ويقول متحسرا على فراق وطنه: (الخفيف).

قلت لما طال النوى عــن بـــلادي ولأهل **النـــوى جـــوى**، وعويـــل[2]

2- **الفواصل المسجوعة بالحرفين الأخيرين:**

حيث يلاحظ أن المقري يعمد إلى استخدام هذه الفواصل، المسجوعة في شعره حين يلجأ إلى المخمسات، وهذه الفواصل وردت بكثرة، نذكر بعضها في الشواهد التالية:

قال يمدح خير البرية (صلى الله عليه وسلم) (المخمسات):

مدحي لخيـــر العالمين **عقيدتـــي** ومطيتي بـل طيبتـي **ونشيدتـــي**

ونتيجتي وهـدى اليقـين **مفيدتـــي** ولئن مدحت محمـدا **بقصيدتـــي**[3]

وقال يصف الحجاج إلى بيت الله الحرام (المخمسات):

لا يقرب الخطـب المـلم **منيعـــهم** لا يطرق الكرب المخيف **قريعهـــم**

والله شـــرف بالنبـــي **جميعـــهم** من نـال رتبتهم وحــاز صنيعهم[4]

وقال محذرا من سوء الصاحب والرفيق (الخفيف):

لا ترم من مماذق الـــــود خـيرا فبعيـد مـن **الســراب الشـــراب**[5]

كما يمكن أن يكون هذا الشاهد من باب التقارب والتشابه في حروف الفاصلتين المسجوعتين (السراب، الشراب) ذلك أن حرف السين هو أقرب في مخرجه من حرف الشين.

2- التشكيـــل:

يمكن ملاحظة بعض الحالات من التكرار الذي ورد في شعر المقري من خلال كتابة "نفح الطيب"، فمثلا نجد: سجعا يكون في بداية كل بيت من قصيدة معينة، ويمكن أن نسميه بـــ:

1- المقري أحمد، نفح الطيب، ج14/1.
2- م ن، ج36/1.
3- م ن، ج59/1.
4- م ن، ج1/ 58.
5- م ن، ج77/1، المماذق، غير المخلص، مختار الصحاح (مذق).

أ- **السجع الرأسي:** وهذا التكرار لا يكاد يكون في خمسة أبيات حتى تجده مرة يكثر ومرة أخرى ينقص كما أنه مرة بتكرار حرف ومرة بتكرار فعل ومرة أخرى بتكرار اسم فمن الأول مثلا نجد قوله واقفا على أطلال الماضي: (مجزوء الكامل).

أيـن الحصـون ومـن يصـو ... ن بهـا مـن الأعـداء حطامـه؟

أيـن المراكـب والمـوا ... كـب والعصائـب والعمامـه؟

أيـن العسـاكـر والدسـا ... كـر والندامـى فـي المدامـه؟[1]

فلاحظ ذلك التكرار الذي هو في اسم الاستفهام (أين): بل ويزداد التكرار إلى أكثر من ذلك مع أداة التشبيه (كأن) في قوله راثيا الوزير ابن الخطيب: (مجزوء الكامل).

فكأنـه مـا أمسـك الـ ... قلـم المطـاع ولا حسامـه

وكأنـه لـم يعـل مـت ... ن مطهـم بـارى النعامـه

وكأنـه لـم يـرف غـا ... رب الاعتـزاز ولا سنامـه

وكأنـه لـم يجـل وجـ ... ها حـاز مـن بشـر تمامـه

وكأنـه مـا جـال فـي ... أمـر ولا نهـي وشامـه[2]

ومن تكرار الفعل في السجع الرأسي نجد مثلا قوله عن سقوط بني أمية مذكرا: (مجزوء الكامل).

وبنـو أميَـة حيـن جمـ ... ـع عصرهـم لهـم فئامـه

وتمكنـوا مـن يحـا ... ول نقـض ما شـاؤوا انبرامـه

وتعشقـوا لمـا بـدا ... لهـم محـيا الأرض شامـه

وتأملـوا وجـه البـسي ... طـة فانثنوا يهـوون شامـه[3]

ففي هذه الأفعال تقارب في مخارج الحروف التي تنتهي قبل واو الجماعة وهي (ن، ل ق)، وإن كان حرف القاف بعيدا عن مخرجي النون واللام قليلا.

أما عن تكرار السجع من الأسماء بشكل عمودي فنجده مثلا في قوله، يصف بلاد الأندلس: (مجزوء الكامل).

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب ، ج14/1.

[2]- م ن، ج16/1.

[3]- م ن، ج12/1.

بروائهـــــا و**بمائهـــــا**   و**هوائـــها** النافـــي الوخـــامة
ورياضـــها المـهتزة الـــــ   أعطـــاف مـــن شـــدو الحمامـــه
و**بمرجـــها** النضـــر الـــــذي   قـــــد زيـــــن الله ارتسامـــــه
و**قصـــورها** الزهـــر الـــتي   يأبـــى بهـــا الحســـن انقسامـــــه([1])

ففي بداية كل بيت يتكرر اسم ينتهي بفاصلة مسجوعة قائمة على حرف (الهاء)، بل ولقد ظهر التكرار هنا أفقيا ورأسيا كما في البيت الأول بين الفواصل المسجوعة المعطوفة بحرف (الواو) فتسمي هذا التكرار بـــ "التكرار الثلاثي الموصول بالعطف"، وهو نادر في شعر المقري.

وقد سلفت الإشارة في هذا البحث إلى الفواصل المسجوعة المنتهية بحرفين، إلا أن المقري يجعلها في نهاية الصدر بالنسبة للفاصلة الأولى، ويجعل الثانية في نهاية العجز وهو ما يسميه البلاغيون بـــ التصريع ولعل هذا التكرار المبني على أسلوب التصريع كان من مهمات القصائد فيما يتأهب له الشعراء الفحول قديما([2])، والظاهر أن المقري قد أحس بفضل التصريع فعمد إلى تشكيل أبياته من المخمسات،([3]) والتي لها إيقاع خاص في توالي بيتين على قافية معينة يفصل بينهما شطر هو الآخر مبني على قافية مخالفة لقافية البيتين اللذين يليانه أو اللذين تقدما عليه السجع أو الفاصلة المسجوعة في العلو أو الهبوط أو الشدة أو الضعف.

ولعل التصريع في هذا المقام له أهميته البالغة في بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة أو المقطوعة الشعرية، وهذا ما سيتضح لنا في المبحث التالي بإذن الله تعالى.

ب- درجات الإيقاع سجعا وفاصلة مسجوعة في شعر المقري:

عبر المقري مواقفه في شعره، فتعددت الأغراض من وصف ومدح ورثاء، وفخر... وبتعدد هذه الأغراض والمواقف، لابد من أن درجات الإيقاع ستتنوع بحسب تلك المواقف والأغراض وهو ما سلفت الإشارة إليه.

1- سجع بحرف واحد يظهر في الكلمتين المتتاليتين.

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج15/1.

[2]- العمدة، القيرواني ابن رشيف (ت 456 هـ)، 176/1.

[3]- المخمسات، هي القصيدة المؤلفة من أقسام في كل قسم منه خمسة أشطر مراعيا في ذلك نظاما ما للقافية. قد يكون حسب المخطط التالي:

.....................أ   ....أ
.....................أ   ....أ
.....................أ

.....................ب   ....ب
.....................ب   ....ب
.....................ب

راجي الأسمر، الموسوعة الثقافية العامة، دار الجيل بيروت، ط1، 1420 هـ- 1999م، ص207.

2- **سجع بحرفين** يظهران في الكلمتين المتتاليتين.

3- **فواصل مسجوعة بالحرفين الأخيرين** من الكلمتين المتتاليتين.

وعليه، فإن درجات الإيقاع تكون على الشكل التالي:

أولا: السجع بحرف واحد: ويقابله في درجة الإيقاع: (الإيقاع الخفيف).

حيث يكون:

1- سجع بحرف واحد.

2- مكرر مرة واحدة.

3- مفصولا بأكثر من فاصل.

وهذا النوع من درجات الإيقاع، لم يرد كثيرا مقارنة بغيره من درجات الإيقاع الأخرى، ومن ذلك قوله: (مجزوء الكامل).

هـــذا لســـان الديـــن **أســـكتــه** و**أسكنــــه** رجامـــــه([1])

ومنه أيضا قوله متوسلا بجاه رسول الله (صلى الله عليه وسلم): (مجزوء الوافر).

فخــذ بيـــدي غريـــق فـــي بحـــار **القــــول** و**العمــــــل**([2])

ومنه أيضا: (المخمسات).

فهــناك كم رسل به **نتوســــل** وعلـــى حماه لدى المعاد **يعـــول**

يا أرحم الرحماء أنــت **الموئـــل** يا **خاتـــم** الإرســال أنـــت **الأول**([3])

وتجدر الإشارة هاهنا إلى أن الشواهد التي سقناها آنفا عن الإيقاع الخفيف تدخل في باب الكلمتين المسجوعتين بحرف والمفصول بينهما بحرف كما في البيتين الأولين، أما البيتين الثانيين فيدخلان في باب الكلمتين المسجوعتين والمفصول بينهما بجملة وملحقاتها.

ثانيـــا: السجـــع بحرفيـــن.

ويلاحظ في هذا النوع من السجع أنه يتوفر فيه أكثر من درجة إيقاع، ففيه الإيقاع خفيف الوسط، حيث يكون:

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج16/1.
[2]- هذا الشاهد سبق الاستشهاديه في مبحث (سجع لتماثل الحرف الأخيرين الكلمتين المتتالين).
[3] - المقري أحمد، م ن، ج56/1.

1- سجع بحرفين أو أكثر، 2- مكرر مرة واحدة، 3- مفصول بحرف عطف أو حرف جر أو كلمة، أو كلمة وملحقاتها، وذلك في مثل قوله: (مجزوء الكامل).

وذووا الـــــوزارة **والحجـــــا** **بـــــة والكتـــابة** والعلامـــة([1])

أو كقوله راثيا لسان الدين بن الخطيب: (مجزوء الكامل).

حتـى **ثـــوى** إثـــر **التـــوى** فـــي حفــرة نثـــرت نظامـــه([2])

كما نلاحظ الإيقاع (الوسط)، والذي يكون: سجعا بحرفين أو ثلاثة،

مكررا مرتين فقط، 3- ملغى الفواصل، ومثل ذلك كقوله: (مجزوء الكامل).

و**غـــوى هـــوى** غيلان مـــذ أبـــدى بميتـــه هيامـــه([3])

غير أن هذه الدرجة من الإيقاع هي نادرة في شعر المقري، مقارنة بغيرها من درجات الإيقاع الأخرى.

وهناك **الإيقاع (خفيف الثقيل)**، والذي يكون: 1- سجعا بحرفين أو ثلاثة، 2- مكررا أكثر من مرة، 3- مفصولا بحرف واحد (حرف عطف، حرف جر)، ومثل هذا كقوله في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) (المخمسات).

مدحي لخير العالمين **عقيدتـــي** و**مطيتـــي** بـل **طيبتـــي ونشيدتـــي([4])**

وهذه الدرجة من الإيقاع هي الأخرى نادرة في شعر المقري، إضافة إلى انعدام الإيقاع الثقيل والذي يكون سجعا بثلاثة حروف، ومكررا أكثر من مرتين، وملغى الفواصل وأقصد بكلامي عن الفواصل تلك المسافات الكلامية، التي تكون بين الكلمتين المسجوعتين، كما أقصد بقولي "ملغى الفواصل"، أنها غير موجودة، أي تلك المسافات الكلامية.

ثالثـــا: الفواصل المسجوعة بالحرفين الأخيرين من الكلمتين المتتاليتين.

فأما الفواصل المسجوعة بحرفين، فقد طغى ظهورها في (التصريع)، ولا يخفى أنه كان تقليدا فنيا سائدا، وما كان يخرج عن هذا التقليد الا بعض الشعراء القدامى، كما لاحظنا في دراستنا للفواصل المسجوعة بالحرفين الأخيرتين، أنها ترتبط بالمخمسات في كثافتها.

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج14/1.
[2]- م ن، ج16/1.
[3]- م ن، ج1/ 13، عيلان، بن عقبة، المعروف بذي الرمه، أحد فحول الشعراء، صاحبته مية، وكان كثير التشبيب بها في شعره، توفي عام 117 هـ ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1977- 1978، ج11/4-17.
[4]- المقري أحمد، نفح الطيب، م. س. ج /53.

ولعل هذا الارتباط بين الفواصل المسجوعة بحرفين وبين "التصريع" يعود إلى ما توفره المخمسات في تقسيمها الذي يجمع بين قافيتين تكاد تتشابهان في النطق، ثم يكون الشطر الذي يفصل بين البيتين وما يليها، وكأنها استراحة زمنية مكانية، تعيد للشاعر نشاطه في إبداعه وقد لاحظنا أن هاته الفواصل المسجوعة بالحرفين الأخيرين، قد تتجاوز في تماثل الحرفين الأخيرين، إلى ثلاثة حروف متجانسة، وتكون في أغلب الحالات مسبوقة بحرف مد قد يكون (الياء أو الألف) فمثال الياء كقوله: (المخمسات).

هذا الذي غدت الطلول **حديقـــة** بجواره وغــدت تــروق **أنيقـــة**

هذا المكمــــل خلفــة وخليفـــة هذا الذي سمـــع النـــداء **حقيقــــة**([1])

وأما مثال الفواصل المسجوعة المسبوقة بالألف فمثل قوله في إسراء النبي (صلى الله عليه وسلم) إلى السماوات السبع: (من المخمسات).

الله رفع في ســـــراه([2])**منـــــاره** وأبان في السبـــع العـــلا **أنـــواره**

فقفت ملائكة السمـــا **آثــــاره** وأراه جنتـــه هنـــاك **وتـــارة**([3])

كما وقفت على مثال واحد جاءت فيه الفاصلتان المسجوعتان غير مفصول بينهما، وهما تتجانسان في ثلاثة حروف، وذلك في قوله محذرا من سوء الصاحب والرفيق: (الخفيف).

لا ترم من مماذق الود خيـــرا فبعيـــد مـــن **السـراب الشـراب**([4])

وهكذا فإن شعر المقري من خلال كتابه "نفح الطيب" قد تميز كما رأينا سابقا بتنوع في السجع بحرف أو بحرفين، كما نميز أيضا فيه اهتمامه بالتصريع، لما فيه من إيقاع تمثله الفواصل المسجوعة، ولعلنا نزيد من قراءة عميقة لهذا الأسلوب حينما نقف على توظيف هذا السجع أو تلك الفواصل المسجوعة في شعره مع غيره من فنون الإيقاع الأخرى كالجناس والطباق وغيرهما، أو مع فنون بلاغية أخرى كالإستعارة والكناية، وغيرهما.

3- توظيف السجع والفاصلة المسجوعة في شعر المقري:

لما كان التركيب اللغوي هو الوعاء الذي يتحرك فيه التصوير والإيقاع، " فإنني سأدرس هذا التوظيف من خلال ثلاث دوائر هي أعم من دوائر التكوين والتشكيل والتوظيف، وهذه الدوائر هي (التراكيب، والتصوير والإيقاع)، ذلك أن البلاغة تجمع بداخلها بين عدة فنون

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج 56/1.
[2]- سراه، من السرى وهو السير ليلا، مختار الصحاح (سرا).
[3]- م س، ج56/1.
[4]- م ن، ج77/1.

تصويرية وتركيبية وإيقاعية يحاول من خلالها الشاعر أو الكاتب إيصال رسالة معينة نحو المتلقي.

أولا: توظيف السجع بالحرف أو الحرفين بين الكلمتين المتتاليتين على مستوى البيت الشعري.

أ- السجع بحرف أو بحرفين من حيث التعريف والتنكير.

1- من حيث التعريف:

لما كان السجع في شعر المقري قائما على ركنين أو كلمتين متتاليتين متفقتين في الحرف الأخير، أو في الحرفين الأخيرين، فإن هذا لا يعني أن هاتين الكلمتين لا علاقة لهما في تكوين الجملة، بل هي أحد عناصر الجملة، من حيث كونها مسند إليه ومسند أو مكمل من المكملات (مفعول، حال، ظرف...)، ومن أمثلة السجع بحرف بين الكلمتين المتتاليتين المعرفتان قوله: (المخمسات).

أزجاه صـادق حبه **المتمكـن** وحـداه سـائق عزمـه **المتعـين**[1]

ومنه أيضا قوله متوسلا برسول الله (صلى الله عليه وسلم): (المخمسات).

يا أرحم الرحماء أنـت **الموئل** يـا خاتـم الإرسـال أنت **الأول**[2]

والاسمان (المتمكن) و(المتعين) معرفان بالألف واللام، وهما في محل مضاف إليه لكل من (حبه) و(عزمه)، فطبيعة الفاصلتين المسجوعتين جاءتا محصورتي التحديد، ذلك أن التعريف، بالألف واللام إذ دخل على نكرة جعلها، تدل على شيء مقيد محدود ومعين، فجمع بين هذا التعيين وبين إيقاع الكلمتين المسجوعتين فهذا تصريع زائد تحديد دخلا في تركيب الجملة الشعرية.

وأما لو انتقلنا إلى الشاهد الثاني، فإننا سنلاحظ أن المقري جمع في تركيب جملتين ندائيتين كلمتين مسجوعتين متتاليتين ومعرفتين، فالنداء هنا الغرض منه الدعاء للتوسل ولا يكون هذا النداء ذا قيمة لو كان يتجه نحو اسم أو ضمير منكر، حيث إن التعريف بالألف واللام جعل من الكلمتين (الموئل) و(الأول) هدف الدعاء بأداتي النداء (الياء) في، صدر البيت و(الياء)

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج55/1.
[2]- م ن، ج56/1.

الثانية في عجزه، فلاحظ كيف استطاع المقري أن يعقد بين لحظة كان يتوجه فيها بالتوسل إلى رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، وبين جملتي النداء، وهما التركيب الذي انصهرت بداخله مشاعر الإخلاص والتوجه المتعينة في كون الرسول (صلى الله عليه وسلم) الموئل الذي كان يتوسل إليه، فهذا تركيب لغوي استطاع الشاعر من خلاله أن يمزح بداخله مشاعره إضافة الإيقاع السجعي المتولد عن الكلمتين المسجوعتين المتتاليتين والمعرفتين.

2- من حيث التنكير:

فأما الكلمتان المسجوعتان المتتاليتان المنكرتان فهي الشائعة في شعر المقري، فمن ذلك مثلا قوله: (من المخمسات).

هذا الــذي اصطفت النبوة **خيمـــه**	هذا الذي اعتـــــام الهدى **تقديمـــــــه**
هذا الذي نسقـــى غــــدا **تسنيمـــه**	هذا الــذي كـــان جبريل **خديمـــــه**([1])

ففي الشاهدين الأولين، نلاحظ أن الكلمتين المسجوعتين المتتاليتين (خيمه، تقديمه) و(تسنيمه خديمه) هما في الواقع فاصلتان مسجوعتان، وهذه إشارة إلى أن الكلمتين المسجوعتين المنكرتين تكون بوفرة في شكل الفواصل المسجوعة وسيكون لنا وقوف معها في مبحث توظيف الفاصلة المسجوعة على مستوى البيت بإذن الله تعالى، في شعر المقري.

أما عن السجع بين كلمتين متتاليتين إحداهما معرفة والأخرى نكرة، فنلاحظ أنه توفر في الفواصل أكثر منه في غيرها.

أما عن توظيف الفاصلة المسجوعة على مستوى البيت أو المقطع فنلاحظ ما يلي:

1- الفاصلتين المسجوعتين المعرفتين:

لما كانت الفاصلة المسجوعة المعرفة تقدم جملة تامة من حيث انتهاء المعنى، فإن كانت هذه الجملة نصيحة أو حكمة أو تعليما...فإنها ستوجز لنا الكثير من المعاني في القليل من الألفاظ، غير أن الفاصلتين المسجوعتين المعرفتين جاءتا نادرة مقارنة بمثيلتيها النكرتين في شعر المقري، فإن وردت إحدى الفاصلتين معرفة فإن الفاصلة الثانية تكون إما منكرة وإما فعلا ماضيا أو فعلا مضارعا، فمن الفاصلتين المسجوعتين المعرفتين نجد مثلا قوله مادحا أهل مكة والمدينة المنورة (المخمسات):

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج56/1.

سئلوا فهم لعفاتهـم غيث **الجــدا** أهل السقايـة والرفـادة و**النـــدى**[1]

فالفاصلة الأولى (الجدا) معرفة تعريفا عهديا، خرج بها من الشك في غيث عطاء أهل مكة والمدينة المنورة إلى الإتفاق واليقين، أما تعريف (الندى) فكذلك للتأكيد على عطائهم بأنهم فوق ذلك أهل جود وكرم لضيوفهم من الحجاج وغيرهم في توفير الماء والطعام وما إلى ذلك.[2]

كما أن هناك تناسبا بين طبيعة الجملة الخبرية وفاصلتها من حيث كون هذه الأخيرة في علاقة متكاملة بغيرها من كلمات التركيب اللغوي، فبناء الفعل (سئلوا) للمجهول كان في حاجة إلى تحديد المقصود من السؤال، فكان الجواب في الصفة (الجدا) لتتبعها الفاصلة (الندى) بإيقاعها السجعي إضافة إلى انتهائهما بحرف مجهور شديد ممدود، يعكس شدة أهل مكة والمدينة المنورة على تحمل الزوار والحجاج الوافدين من كل فج عميق، كما يعكس كذلك امتداد كرمهم وجودهم.

2- الفاصلتان المسجوعتان المنكرتان:

وهي الشائعة في شعر المقري، وسنورد بعض الأمثلة منها على كثرتها فمن ذلك قوله عن خير البرية (صلى الله عليه وسلم) مادحا: (المخمسات).

كـم ذاد من وجـل وجلى **ظلمـة** وامتن بالرحمـى ومتـن **حرمـــة**

لمـا دجـا أفق الضلالة **دهمـــة** بعـث الإلـه بـه ليرحـم أمـة[3]

فلما كانت الجاهلية مغطاة في ظلمتها لنور الحق في عقول الناس، ولما كانت الحرمات تنتهك ليلا نهارا فقد تناسب تنكير (ظلمة) و(حرمة) مع ذلك إلى الإطلاق في إنتشار ظلمة الشرك والكفر، وعموم انتهاك الحرمات، كما تناسب أيضا تنكير الفاصلتين المسجوعتين (دهمة أمة) فكان الضلال يسود الأمة العربية حتى عمها كلها، إلا من رحم الله عز وجل، أما تنكير (أمة) فإنه لسبب انتشار العرب في قبائل منتاحرة، فلم يجمعها إلا نور الإسلام الذي بلغه الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) رحمة للعالمين.

3- التغاير بين التعريف والتنكير في الفاصلتين المسجوعتين:

---

[1] - م ن، ج1/ 57.
[2]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج55/1.
[3]- م ن، ج56/1.

فلما كان لتوافق التعريف جمال التحديد، ولتوافق التنكير جمال الإطلاق والعموم، فإنه للتغاير بين التعريف والتنكير جمال المخالفة بينهما بين التعيين والغموض أو بين التحديد وفسحة الخيال، وما هو في الأخير إلا مصدر للتنوع، سواء في المعنى أو في الإيقاع ومن أمثلة هذا التغاير نجد مثلا قوله: (المخمسات).

طالوا فلم يبقوا لمجـــد **مصعــدا** صالوا ففي أيمانهم حتف **العــــــدا**([1])

فالفاصلة الأولى (مصعدا) منكرة ذلك أن جلال المجد لم يكن في كثرة مال أو عز سلطان أو غيرهما، بل كان في نور الهدى المتمثل في الإسلام، فاحتاج ذلك إلى تنكير (مصعدا) لكثرة الأسباب التي كان يظن العرب فيها المجد من فخر بنسب أو بعصيبة عمياء، أما تعريف (العدا) فهو للإحاطة والاستقصاء على سبيل المبالغة، فكل من يحاول العدوان على مسلم أو أرضه يكون حتفه على أيديهم.

ومنه قوله: (المخمسات)

تعيي اللسان محامـــد و**ممــادح** طوبى لمن عـاش وهو **يكافـــح**([2])

حيث نراه يجمع بين الفاصلة (ممادح) وهي منكرة، لكثرة جريانها على اللسان ذلك الوقت وبين الفاصلة (يكافح) وهو فعل مضارع، ولما كان حدثا يقع في زمن، فإن علاقة الحدث بالزمن علاقة عضوية ومع اللغة الشاعرة نجد المقري قد تجاوز بهذا الفعل الحدث الحاضر إلى المستقبل فالكفاح في الحياة مستمر باستمرارها.

أمَا توظيف السجع والفاصلة مع الصور الفنية والتراكيب:

فها هو يجمع في وصفه ما آلت إليه حال بني أميه، بين الكناية والاستعارة في بيت شعري جمع بين كلمتين مسجوعتين الأولى (اسم والثانية فعل ماضي) يقول: (مجزوء الكامل).

حتَـــــى تقلـــص **ظلهــــم** **وأراهـــم** الدهـــــر اخترامــــه([3])

حيث نرى في صدر البيت كناية عن زوال بني أمية، بعد أن يسطو سلطتهم على مقاليد الخلافة، غير أن ما شاب بعض حكامهم من فساد عجل بانهزامهم، فكان العباسيون قد بدأوا في تسلم السلطة، لتبدأ مرحلة جديدة مع فترة حكمهم، أما عجز البيت ففيه استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر الدهر برجل يحمل سيفا بتارا يقطع به شيئا معينا كشجرة أو ما شابهها، فاستأصلها من

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج57/1.
[2]- م ن، ج1/ن.
[3]- م ن، ج1 12.

الجذور، فكذلك كان الشأن مع بني أمية، حين أخذهم الدهر، فلم يبق إلا ذكرياتهم تتناقلها الألسن عبر الزمان، فلاحظ كيف جمع بين فاصلتين مسجوعتين، الأولى اسمية اتصلت بالضمير (هم) الذي جعل من سلطان بني أمية أمرا غائبا في حقيقته وحاضرا بذكرياته، فصار هذا الاسم معرفا بعد أن كان منكرا ويتعين ويتحدد بعد أن كان عاما مطلقا، فتمت بذلك نسبة الظل بمعنى سلطتهم إلى بني أمية، والفاصلة الثانية هي فعل ماض دل على حدث وقع في زمن قد انتهى ولن يعود، فهذا تركيب جمع في داخله صورة استعارية وأخرى كنائية زينها الإيقاع الصوتي المتولد عن الكلمتين المسجوعتين المتتاليتين.

التقديـــم والتأخـــير:

كما استغل المقري في فواصله المسجوعة من الشعر عنصر التقديم، فها هو مثلا يقول: (المخمسات).

نطقـــي يغادي ذكــــــره و**يـــراوح** وبـــه ينافــــج مسكـــــه **وينافــح**[1]

حيث قدم كلمة (نطقي) وهي مفعول (يغادي)، ذلك أنه قصد من الذكر، النطق به فلهذا قدمه تهميدا لما يلي هذا الذكر من نفحات المسك التي يشمها المقري، والأصل في ذلك (يغادي نطقي...)، كما أن في الشطر الثاني تقديما للجار والمجرور (به) والأصل (ينافح به...)، والجار والمجرور متعلقان (بذكره) فكما كان مقصده في الشطر الأول من البيت نطق اسم الرسول (صلى الله عليه وسلم) فكذلك قدم الجار والمجرور في الشطر الثاني.

لأن الذكر كان مقصده، ولأن النطق مصدر الذكر وخروج الأصوات، والذي مكانته في الأجر عظيمة فمن صلى على النبي صلاة صلى الله بها عليه عشرا كما جاء في الحديث الشريف، كما جعل أحد الفعلين في المراوحة والآخر في المنافحة، وهما فعلان مضارعان يستمر أثرها لزمن معين، قد يطول أو قد يقصر، فلاحظ توظيف هذا التشكيل الذي استدعاه المضمون ذلك أنه هو الأوفى بالغرض والأدق في المعنى، كما كان للمقري استغلال لعنصر التأخير وذلك في مثل قوله واصفا حسن وبهاء مكة المكرمة: (المخمسات).

كل الحسان لحسنهـــا قـــد **أدهشـــا** ما مثلهـــا في تربهـــا **شـــاد نشـــــا**[2]

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج57/1.
[2]- م ن، ج1/ 58.

فالفعل (أدهشا) في صدر البيت مؤخر عن الجملة (كل الحسان لحسنها)، وهي في الأصل قد (أدهش كل الحسان لحسنها) يقصد مكة المكرمة، فكل المخلوقات من جوامد وأحياء قد أدهشها حسن أم القرى، وقد أخر الإندهاش وقدم (كل الحسان) لأن الحسن مقصده والإندهاش معبره والإنفراد في الحسن هدفه، ثم يربط بين الإندهاش والحسن بالهاء في (حسنها)، ذلك أن المنطلق واحد.

وهو جمال الحسن الذي أدَى إلى الإندهاش، والإندهاش يسعى إلى الحسن، ولكنه قدم هذا الأخير لأنه لو لم يكن، لما حصل الإندهاش، كما ختم الفاصلتين المسجوعتين (أدهشا، نشا) بحرف الألف الذي هو للإطلاق، وكأنه يريد أن يقول: "إن حسن مكة المكرمة يجعلك تندهش اندهاشا عظيما".

التشبيـــــه:

حيث استغل هذا التصوير، أعني التشبيه، بكثافة في شعره فمن ذلك قوله واصفا حنينه إلى وطنه: (مجزوء الكامل).

قطـــر كــــأن نسيمـــــــه   نفحـــــات كافـــــور ومســـك([1])

غير أن هذا التوظيف لعنصر التشبيه لم يدخل في نطاق الفواصل المسجوعة، إلا ما ظهر منها في السجع الرأسي كقوله: (مجزوء الكامل).

وكأنـــه مـــا جـال فــــي   أمـــــر ولا نهـي وسامــــــه

وكأنـــه مـــا نـال مــــن   ملـك حبـــاة ولا احترامـــــه

وكـــأنه لـــم يلـف فــــي   يــــده لتدبيـــر زمامــــــه([2])

الإيقـــاع الصوتـــي:

وأقصد من ورائه ذلك التجانس في الحروف الذي ينضاف إلى إيقاع الكلمتين المسجوعتين المتتاليتين، فأحيانا نجد المقري يطابق بين الكلمتين فيسمى جناسا تاما كقوله واصفا شدة شوقه إلى وطنه: (الطويل).

فلا تطف نار **الشوق بالشوق** طالبا   سلوا فـإن **الجمـر** يسعر **بالجمــر**([3])

[1] - المقري أحمد، نفح الطيب، ج18/1.
[2]- م ن، ج1/ 16.
[3]- م ن، ج1/ 36.

ففي هذا البيت جمع بين كلمتي (الشوق وبالشوق) وهما متجانسان في كل الحروف إضافة إلى إيقاعها السجعي ضمن البيت الشعري، كما جمع بين (الجمر، وبالجمر)، فخرج بذلك من التكوين اللفظي إلى المضمون المعنوي، فهو شديد الشوق إلى وطنه ولن تكون نار الشوق وهي كناية عن درجة شوقه، كافية لأن تطفأ بشوقه، ذلك أن الذي يريد أن يسعر من جمر نار فإنه بفعل ذلك بجمر مثله، والذي أريد أن أوضحه ههنا أن المعنيين المتفقين اتفاقا شبه تام في حروفهما أو هو تام كما في، الشاهد الذي سقته، قد وضعا في إطار سياقي جعلهما يدوران في فلك واحد كما كان سببا في اتفاق المعنيين شكلا ومضمونا كما بين (الجمر والجمر) في عجز البيت فالجمر الذي يسعر به هو نفسه الجمر يحتاج إلى تسعير أو إلى اشتعال.

فإلى التجانس في حروف الكلمتين المسجوعتين هو إيقاع صوتي، أضيف إلى إيقاع معنوي قيمي، جعل من السجع ذا بعد جمالي تمثل بدرجة عليا في جانبه الصوتي.

ومن ذلك أيضا قوله: (مجزوء الكامل).

ومســـــــدد **أو جائــــــــــر** **أو جائـــــر** يشكـــــــو ظلامــــه([1])

ففي هذا البيت جناس ناقص بين الكلمتين المسجوعتين (جائر بمعنى ظالم، وحائر بمعنى تائه) وهما فاصلتان متجانستان في ثلاثة حروف هي (اء ر)، فالذي يجور على الناس يؤدي إلى ظلم، يحير معه المظلوم أين يشتكي ظلامته؟ فلاحظ كيف جمع بين هذا التكوين الشكلي وبين التكوين المعنوي في بيت شعري واحد، ينتهي بهما المطاف في الأخير إلى الوفاء بالمعنى الذي يرجوه المقري، إضافة إلى كون الكلمتين (جائر، حائر) الذي يحاول به تحقيق نوع من التوازن بين قوة الجور وضعف الحيرة.

ثانيا: الجنـــــاس في شعـــــر المقــــري.

كانت نسبة الجناس الناقص أكثر من نسبة الجناس التام في شعر المقري، ومهما يكن من أمر فإن الحديث عن الكثرة أو القلة في نسبة قسم لآخر لن تفيدنا إلا في تقريب الفكرة والميل بها إلى الدقة والموضوعية بغية إصدار الأحكام المناسبة عليها.

1- التكويـــن:

أ- الجناس التام في شعر المقري:

[1]- المصدر السابق، ج1/ 10.

إذ حقق جناسا تاما بين الكلمتين المتفقتين في الإيقاع، والمختلفتين في المضمون، كقوله في صبره عن البعد: (الطويل).

وإني لأدري أن في **الصبر** راحـــــة ولكن إنفاقي علـــى **الصبر** من عمري

فلا تطف نار **الشوق بالشوق** طالبا سلوا فإن **الجمــر** يســعر **بالجمـــــر**([1])

فكلمة "الصبر" هي الصفة الحميدة التي يتصف بها المؤمنون في أوقات البلاء، بينما كلمة "الصبر" الثانية يقصد بها تلك الفترة التي قضاها بعيدا عن وطنه، أما كلمة "الشوق" الأولى من البيت الثاني فيقصد بها شدة حنينه للوطن، بينما "الشوق" الثانية فيقصد بها حنينه إلى وطنه، لكن ليس بدرجة شدة الشوق في الكلمة الأولى، حيث أضافت إليها كلمة نار معنى الشدة التي لا تعادلها في الكلمة منفردة.

ومنه أيضا قوله عن الفراق: (الخفيف).

هل أرى **للفــراق** آخــر عهـــد؟ إن عمــر **الفــراق** عمـــر طويـــل([2])

فكلمة (الفراق) الأولى هي تلك الصفة التي تعني انفصال شيئين عن بعضهما سواء أكان من الجوامد أو من البشر بينها كلمة (الفراق) الثانية، فيقصد بها تلك الفترة التي مرت على فراقه لوطنه والدليل في الكلمة التي زادتها هذا المعنى وهي (عمر) فلاحظ كيف يلعب السياق دورا في توضيح المعنى.

وكما أشرنا سابقا، فإن الجناس التام في شعر المقري جاء قليلا جدا إن لم نقل نادرا، على عكس الجناس الناقص الذي له حصة الأسد في شعر المقري.

ب- الجناس الناقص في شعر المقري:

وقد تنوع هذا الوجه من الجناس إلى عدة أقسام، سمحت للمقري أن يكتسب مرونة في التعامل مع الوفاء بالمعنى وسنحاول أن نبدأ في هذا الدرس من أقرب الجناس الناقص إلى الجناس التام وهو النقص في هيئة الحروف يليه النقص لإختلاف ترتيب الحروف، ثم النقص لإختلاف عدد الحروف، وانتهاء، بالنقص لإختلاف نوع الحروف. وهذان الأخيرين هما أبعد الأقسام عن الجناس التام.

أولا: النقص لسبب واحد.

1- النقص لاختلاف هيئة الحروف بين الكلمتين المتجانستين:

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج36/1.
[2]- م ن، ج1، ص ن.

فقد حقق المقري في شعره هذا القسم من الجناس الناقص بنسبة لا بأس بها، فمن ذلك قوله واقفا على دياره ومرتحلا: (الطويل).

وقفنا بربع **الحب والحــب** راحــل نحــــاول رجعــاه لــنا ويحــــاول([1])

فكلمة "الحب" الأولى يقصد بها منزل من كان يحب، بينما كلمة "'الحب" الثانية فهي المرأة التي أحبها نفسها.

ومنه أيضا قوله: (السريع).

ما تبرراح كأسهـــا **مذهـــب** ما للنهـــى عـــن حسنهـــا **مذهــب**([2])

فكلمة "مذهب" الأولى تعني: أن لون الكأس ذهبي.

في حين أن كلمة "مذهب" الثانية فتعني المنهج أو الطريقة أو الاتجاه.

2- النقص لاختلاف ترتيب الحروف بين الكلمتين المتجانستين:

وهو القسم الذي يقوم على توليد إيقاع من إيقاع عن طريق تغيير ترتيب مخارج الحروف في الكلمة الثانية التي هي من جنس الكلمة الأولى، إلا أن الحروف هي نفسها، فالإيقاع في هذا القسم يتولد من عملية تقديم وتأخير مخارج الحروف، هذا النقص لاختلاف ترتيب الحروف يعاب فيه أنه يجعل الشاعر ينزلق إلى فخ المهارة اللفظية التي تؤدي به، إن لم يكن متمكنا من أدواته البلاغية منها بالخصوص واللغوية على العموم إلى الانبهار بالزخرف القولي على حساب الوفاء بالمعنى.

فمن هذا القسم في شعر المقري قوله عن حبه لأهل وطنه: (الخفيف).

كلمـــا **أولــــع** العــذول بعــــيني فـــي هواهــم يزداد قلبـــي **ولــــوعا**([3])

فالجناس هنا بين "أولع و"ولوعا" وكلاهما (ألف، واو، لام، عين) فأما الواو في "ولوعا" فأعتقد أنها تدخل في زيادة إيقاع حرف "اللام" وليست من باب حرف زائد، ذلك أن العبرة بما تسمعه الأذن، وليس بما تعتد به قواعد علم الصرف أو علم العروض في ميزانيهما، كما أن "الواو" حرف من حروف المد أضافت معنى شدة الولوع في قلب المقري لحبه الكبير لأهله.

ومنه قوله في مدح البقاع المقدسة: (المخمسات).

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج21/1.

[2]- م ن، ج167/3.

[3]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج34/1.

فصحا وصح وصاح، لا أشكو أذى قل للصـــــبا ماذا حملت من الشَـــذا؟([1])

فلاحظ كيف يقلب الحروف الثلاثة (ص، ح، ا) فيجانس بين الفعلين (صحا) و(صاح) وهي نفس الحروف، غير أنها اختلفت في ترتيبها فاختلفت درجة إيقاعها بين الكلمتين.

4- النقص لاختلاف عدد الحروف بين الكلمتين المتجانستين:

فاختلاف عدد الحروف بين الكلمتين المتجانستين يولد اختلافا في درجة الإيقاع كما أشرنا سابقا، وفي هذا القسم من الجناس الناقص تبرز براعة الكاتب أو الشاعر في إيهام القارئ أنه لم يغير شيئا في الكلمة الثانية المجانسة للكلمة الأولى، كما تبرز ههنا ثلاثة وجوه لاختلاف العدد بين المتجانستين فأولها:

أ- الاختلاف الخفي:

وهو الوجه الذي لم أقف فيه على شاهد من شعر المقري "إلا في قوله: (الرجز).

وهو موصـــل إلـــى **منهـــاج** هـــدى ورشـــد مالـــه **مـــن هاجي**([2])

ب- الاختلاف الظاهــر:

ومنه قوله في حنين الشوق لوطنه: (الكامل).

تشــــــدو بعيـــدان حمائـــم **شـــدو** القيـــان عزفـــنبالأعـــواد([3])

فبين إيقاع الكلمة "تشدو" والكلمة "شدو" حرف التاء في الكلمة الأولى، فالاختلاف هنا واضح يعلن عن نفسه.

ومنه أيضا قوله متمنيا عودته لوطنه: (الرمل).

إن يومـــا جامـــعا شملـــي بهـــم ذاك **عيـــدي**، ليـــس لي **عيـــد** سواه([4])

فالاختلاف ظاهر بين الكلمتين المتجانستين (عيدي) و(عيد)، حيث انخفض الإيقاع بنقص حرف الياء في الكلمة الثانية "عيد".

ومنه قوله في حزن مودعا: (الكامل).

---

[1]- م ن، ج54/1.
[2]-م ن ج1 ص 19
[3]- م ن، ج184/3.
[4]- م ن، ج69/1.

كـم قلت إذ ودعتهم والأنـس لا ينسـي وعـهد ودادهـم لن يرفضا

يـا موقف التوديع إن مدامعـي **فضت وفاضت** في ثرى ذاك **الفضـا**[1]

وقد جمع المقري في البيت نقصا لاختلاف عدد الحروف بين الفعلين (فضت) و(فاضت) وبين النقص لاختلاف ترتيب الحروف بين الكلمة (فاضت) والكلمة (الفضا) فهذا الشاهد هو من باب الاختلاف في النقص لسببين (**نقص لاختلاف العدد إضافة إلى نقص لترتيب الحروف**).

ج- الاختلاف الجلـي:

وهو الوجه الذي يزيد فيه المقري من إيقاع المعنى في صعود، وذلك بزيادة حرفين إلى صلب إيقاع الكلمة الأولى، بحيث يبقي على العناصر الأساسية لإيقاعها.

فمنه قوله مقرظا لشرح لرسالة أحد أدباء الصوفية: (الرجز).

ومـن أجـلهم سنـاء **وسنـى** من ذاد عن عين المعالـي الوسـنا[2]

فالجناس بين الكلمتين (سناء) و(سنى)، والأولى تعني الرفعة، بينما تعني الثانية الضوء، فبين إيقاع (سناء) و(سنى) واو وهمزة، فالواو حرف شفوي، والهمزة في 'السناء" حنجري والاختلاف واضح يعلن عن نفسه، ومنه قوله في مدح الرسول (صلى الله عليه و سلم)، حين زار المدينة المنورة: (المخمسات).

فهـم **لباب** المجد وهـو **لبابـهم** مـن آل بيـت لم تزل أنسابهـم[3]

فالجناس بين (لباب) و(لبابهم)، والاختلاف ظاهر بين الكلمتين.

5- النقص لاختلاف نوع الحروف بين الكلمتين المتجانستين.

فأما هذا القسم من الجناس الناقص، فهو الشائع في شعر المقري، حيث ويتميز هذا القسم بأنه يقوم على استبدال حرف بحرف، وتوظيف اختلاف مخارج الحروف قربا أو بعدا، فيحدث التغيير في المسافات من خلال الانتقال في مخارج حروف الكلمة الأولى إلى مخارج حروف الكلمة الثانية ولعلي في هذا القسم أستعين بجدول يبين مخارج الحروف، حتى أستطيع الوقوف على مسافات الإيقاع بين الكلمات المتجانسة في شعر المقري من خلال بعض النماذج.

1- م ن، ج96/1.
2- م ن ، ج186/3.
3- م ن، ج57/1

مخـــارج الأصـــوات[1]

المخـــارج	كيفـــية نطـــق الأصـــوات	الأصـــوات
الشفوي	يكون نطقه بضم الشفتين	الباء –الميم– الواو
شفوي أسناني	يكون نطقه بالتقاء الشفة السفلى بالأسنان العليا	الفاء
الأسناني	يكون نطقه بالتقاء طرف اللسان بأطراف الثنايا	الثاء– الذال– الظاء
لثوي الأسناني	يكون نطقه بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا	الدال– الضاد– التاء– الطاء
الغاري	يكون نطقه بالتقاء وسط اللسان بالغار	السين– الجيم– الياء
اللثوي	يكون نطقه بالتقاء طرف اللسان باللثة	الزاي– السين– الصاد– اللام– الراء –النون
الطبق	يكون نطقه بالتقاء مؤخرة اللسان بالطبق	الكاف– الغين– الخاء
اللهوي	يكون نطقه بالتقاء مؤخرة اللسان باللهاة	القاف
الحلقي	يكون نطقه بالتقاء مؤخرة اللسان بوسط الحلق	الحاء– العين
الحنجري	يكون نطقه بانغلاق ثم انفتاح الوترين الصوتين فجأة	الهمزة– الهاء

كما تقسم مخارج الحروف إلى مناطق ثلاثة رئيسية وهي:

المنطقة الدنيا: وهي منطقة الشفتين ومنها المخرج الشفوي والمخرج الشفوي الأسناني.

المنطقة الوسطى: وهي منطقة اللسان ومنها المخرج الأسناني والمخرج الأسناني اللثوي والمخرج اللثوي والمخرج الغاري.

المنطقة العليا: وهي منطقة مؤخر اللسان والحلق، ومنها المخرج الطبقي، والمخرج اللهوي والمخرج الحلقي، والمخرج الحنجري.

فهذه المناطق الثلاثة، لمخارج الحروف ستبرز لنا ذلك التغاير في مخارج الحروف بين منطقة وأخرى أو بين حروف منطقتين.

أولا: التغاير في مخارج حروف المنطقة الواحدة.

أ– المنطقة الدنيا الشفوية):

[1]- كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1985، ص151-152.

ومنها مخرج الحروف (ب، م، و)، الشفوية، والشفوية الأسنانية (ق) حيث يدل المقري بين الباء والميم في مدحه لدمشق: (الرجز).

وباكرتهـا نسمة مـن الصـبا فأصبحـت كأنـها عهـد الصـبا

نضـارة ورونقـا **وبهجـة** تفـدي بكـل ناظـر **ومهجـة**([1])

أو نراه يبدل بين الواو والفاء، في قوله مادحا لسان الدين بن الخطيب: (الكامل).

يختال بين **موصـل ومفصـل** ومطـرز ومنظـم ومنضـد([2])

أو في قوله مجيزا لابن شاهين: (الرجز).

وأسكن البيان مـن **أوكـار** أفهامـه بقنـة **الأفكـار**([3])

أو يبدل بين الميم والفاء في قوله واصفا يوم درس رسالته التي سماها "إضاءة الدجنة في عقائد أهل السنة"، جمعا من الذين كانوا جالسين حوله: (الرجز).

وكان في المجلس جمـع وافـر مـن جلـة بدورهـم سوافـر

منهم فريد الدهر ذو **المعالـي** فخـر دمـشق الطـيب **الفعـال**([4])

ب- المنطقة الوسطى (مقدم اللسان):

ومنها المخرج الأسناني: [ث، ذ، ظ] والأسناني اللثوي: [ت، د، ض، ط، س، ز ص] واللثوي [ن، ل، ر]، و(الغاري)، أي منطقة الحنك الصلب، (ج، ش، ي) فمن ذلك قوله في مدح لسان الدين بن الخطيب: (الكامل).

بهـر الأنـام **رياسـة وسياسـة** وجلالـة فـي المنتمـى والمحتـد([5])

حيث يبدل بين حرف الراء وهو لثوي المخرج وبين حرف السين الأسناني، اللثوي المخرج فهما متقاربان في مخرجهما. كما بدل بين السين، وبين حرف الجيم وهو غاري المخرج كقوله مجيزا لابن شاهين: (الرجز).

وسرت في طرق من **التساهـل** معتـرفا بالجهـل لا **التجاهـل**([6])

ومنه أيضا قوله في إجازته بدمشق للأديب يحي المحاسني: (الرجز).

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج70/1.
[2]- م ن، ج114/1.
[3]- م ن، ج3/ 177.
[4]- م ن، ج3/ 178.
[5]- م ن، ج3/ 113.
[6]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج177/3.

وبشرهـــــم حديثـــــه **لا ينكـــــر** ومسند الجامـــع عنـــــهم **يذكـــــر**([1])

حيث بدل بين حرف النون وهو لثوي المخرج، وبين حرف الذال وهو أسناني المخرج والظاهر من خلال شعر المقري أنه لا يبدل بين الحروف الأسنانية الثلاثة (ث، ذ، ظ).

ج- المنطقة العليا (مؤخر اللسان والحلق):

ومنها مخرج الحرف الطبقي (ك)، واللهوي الحلقومي [خ، غ، ق] والحلقي [ع،ح] والحنجري [ء،هـ]، وهي المنطقة التي لم يبدل فيها بين المتجانستين.

ثانيا: التغاير بين مخارج حروف منطقتين.

فمن ذلك قوله مادحا لخير خلق الله (صلى الله عليه وسلم): (المخمسات).

يا خير خلق الله دعـــوة **حائـــــــر** يشكـــــو إليك صروف دهر **جائـــر**([2])

فهذا التغاير بين محرج حرف من المنطقة الوسطى وهو مخرج غاري (أي الجيم) وبين مخرج من المنطقة العليا وهو حلقي (أي الحاء)، بالرغم من هذا التغاير إلا أن الشاعر جمع إلى تجانس الكلمتين في حروفهما، تجانسا في الرسم أو في الشكل بين (ح)، و(ج).

وهذا شاهد آخر غاير فيه بين مؤخر اللسان (المنطقة، العليا) وبين **مقدم اللسان** (المنطقة الوسطى) في قوله مجيزا لإبن شاهين: (الرجز).

كهـــذه القصيـــــدة **السديـــــــدة** والنَعـــل ذات المـــــدح **العديـــــدة**([3])

أو كقوله له مرحبا بكتب وصلته من بلاد الشام: (الخفيف).

مرحبا مرحبا **وأهـــلا وسهـــــلا** بعـــــيون رأت محاســـن جلـــــق([4])

حيث بدل بين حرف (أ) وهو حنجري المخرج، وبين حرف (س) وهو أسناني لثوي المخرج أي بين منطقة **مؤخر اللسان والحلق** وبين منطقة **مقدم اللسان.**

تعقــــــيب:

---

[1]- المقري أحمد، م ن، ج3/ 184، والمحاسني، هو يحي بن أبي الصفا بن أحمد، المعروف بابن المحاسن، دمشقي حنفي، درس على مفتي، دمشق، عبد الرحمان بن عماد الدين العمادي، وغيره من أشياخ دمشق، ولما ورد المقري دمشق لازمة، توفي سنة 1053 هـ، أنظر هامش المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[2]- م ن، ج69/1.

[3]- م ن، ج179/1.

[4]- م ن، ج106/1.

إن هذا التنوع بين التغاير في تبديل الحروف بين الكلمتين المتجانستين، هو تنوع مقابل في الإيقاع بين الصعود والهبوط في صوت الحرف وصفته، وهذا ما سنراه بإذن الله تعالى في مبحثنا مع التوظيف.

2- التشكــيل:

وهي المرحلة التي يستعرض فيها الشاعر قدراته على تحريك الكلمتين المتجانستين سواء على مستوى البيت ككل أو في صدر البيت أو في عجزه، وهذا التحريك كما أشرنا سابقا قد يكون مكانيا كأن يكون بين الكلمتين فاصل، أو أكثر زمانيا بمعنى زمن نطق الكلمتين المتجانستين واستقرارهما في الأذن([1])، ولعلنا نبدأ مبحثنا هذا مع الجناس التام.

أ- تعاقب المتجانستين:

حيث لم يرد الجناس التام بين الكلمتين بدون فاصل بينهما الذي ينتج عنه إيقاع ثقيل يعكس عمق أثره.

ب- الفصل بين المتجانسين بفاصل:

فلما كان الفاصل غير المتجانس الواقع بين الكلمتين المتجانستين كاسرا للإيقاع فإن هذا الفاصل قد يكون على شكل حرف أو كلمة أو كلمتين وملحقاتها.

1- الفصل بحرف: كقوله واصفا لوطنه: (الخفيف).

وكأن الأطيـــار فيهـــا قيـــان   تتغنـــى فـــي كـــل **عــود بعـــود**([2])

فكلمة "عود" الأولى هي غصن الشجرة، والعود الثانية هي آلة للمعازف يضرب بها حيث جعل المقري باء الاستعانة فاصلة بين إيقاع متكرر ذي معنيين مختلفين، ولما كان المنظر يصور فيه صوت الطيور وهي تغرد، كانت كلمة "عود" وهي خفيفة في نطقها مناسبة لهذا التشابه بين عود الشجرة وآلة المعازف التي يضرب بها، ذلك أنهما من أصل واحد وهو مادة الحطب.

أو كقوله حاثا نفسه على الصبر لشدة شوقه إلى بلده: (الطويل).

---

[1]- يلعب الإيقاع دورا هاما في الجناس، حيث أنه، أي الجناس يتجاوز الفائدة غير أن هذا الأخيرة تتلاحم بشدة مع الإيقاع في نهاية الأمر، فالجناس من الفنون التي تقوم على الوفاء بالمعنى مع الإيقاع، فنون تقدم المعنى موقعا، والإيقاع مفيدا.

[2]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/ 24.

فلا تطف نار **الشوق بالشوق** طالبا سلوًا، فإن الجمر يسعـر بالجمـر([1])

فالمقري هنا شاعر انكوى بحرقة الغربة التي ولدت بداخله شوقا شديدا لوطنه، فكان الفصل بين الكلمتين المتجانستين هنا بحرف الباء، الجارة، فصلا قصيرا، ذلك أن المقري أراد أن يكون وقع كلمة الشوق على تكرارها، وقعا إيقاعيا قريبا من الثقل لشدة وقع الغربة في كيانه.

2- **الفصل بكلمـة:** كقوله مادحا لأهل مكة المكرمة: (المخمسات).

المطعمون، وقد **طوى** ألم **الطـوى** الناهضـون إذا الصَريخ لهم نـوى([2])

فكلمة "ألم" فاصل أطول من فاصل الحرف بين الكلمتين المتجانستين (طوى) و(الطوى) فالفعل "طوى" هو بمعنى انطبق الشيء، أما الاسم (الطوى) فهو بمعنى الجوع، ولا نعد نطق الطاء في (الطوى) زيادة حرفية، بل نعده تشديدا جعل من حرف الطاء ذات إيقاع أثقل من إيقاع الطاء مخففة، فالعبرة هنا بما يقع في الأذن لابما يزنه الميزان الصرفي أو الميزان العروضي فالفاصل (ألم) يعطي على قصره الفرصة للمطعمين من أهل مكة المكرمة اللحاق بمن أصابهم الجوع من الوافدين عليهم، وهذا النوع من الفصل بكلمة هو نادر في شعر المقري، في حين يتوفر الفصل بأكثر من كلمة أو جملة بين المتجانستين فمن ذلك قوله متلهفا ومتحسرا لفراق وطنه: (الخفيف).

هل أرى للفـراق آخـر عهـد إن عمـر الفـراق عمـر طويـل([3])

فلما كان طول الفراق صعبا على نفس المقري، فقد كان الفاصل أكثر من جملة، ونعتقد أن هذا الطول في الفصل فيه تناسب مع المعنى المتضمن في الفراق، ذلك أن فترة غيابه عن بلاده الجزائر، كانت طويلة نوعا ما. أما **التشكيل** في الجناس الناقص من شعر المقري، فهو الآخر تنوع في قصر وطول الفواصل التي تحول بين المتجانستين فمن شواهد الفصل **بحرف** قوله في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم): (المخمسات).

هـذا المكمـل **خلفـة وخليقـة** هذا الـذي سمـع الـنداء حقيقـة([4])

ومنه أيضا قوله: (الكامل).

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج36/1.
[2]- م ن، ج57/1.
[3]- م ن، ج36/1.
[4]- م ن، ج57/1.

يا مــوقف التوديــع إن مدامعــي **فضت وفاضت** في ثرى ذاك الفضــا([1])

أو في قوله: (الكامل).

بهــر الأنام **ريـاســة وسياســة** وجلالـــة في المنتمــى والمحتــــد([2])

فلاحظ كيف كانت حرف (الواو) العاطفة، فاصلة واصلة في نفس الوقت! فهي من جهة فاصلة في الإيقاع القريب من الثقيل، وهي واصلة في المعنى العام على مستوى البيت أو صدره أو عجزه.

أما الفصل بأكثر من فاصل فهو الشائع في شعر المقري، فمن ذلك قوله مجيبا لأحمد بن شاهين بعد أن أرسل إليه مفاتيح المدرسة الجقمقية: (الخفيف).

يا بديع الزمان دم في **ازديـــان** بالعـــلا **وازديــاد** تجنيــس شكـــر([3])

فلاحظ كيف جانس بين (ازديان) و(ازدياد)، وهو من باب المجانسة بين **عجز الصدر وحشو العجز**، فلما كان البيت الشعري صدر وعجز فقد نوع المقري في التحرك بين الشطرين والصدر والعجز، والحشو والنهاية، فمثلا يحقق المقري.

التجانس بين عجز الصدر وعجز العجز أو هو ما يسميه أهل البلاغة بالتصريع، ونذكر كذلك كيف استعان المقري بالتصريع في تشكيل الفواصل المسجوعة لما له من دور في تقسيم الإيقاع بين صدر البيت الشعري وعجزه، فمن ذلك وهو الكثير في شعر المقري كقوله مجيزا: (الرجز).

أحمــد مــن زيـــن **بالمحاســن** دمشــق ذات المــاء غيــــر **الآســن**

وأطلــع النجــوم مــن **أعيـــان** بأفقهــا الســامي مــــدى **الأحيـــان**

فكــــل أيامهــــم **مواســــــم** مــن الصفـــا ثغــورها **بواســـم**([4])

ومن **التجانس بين عجز الصدر وبين حشو العجز**: قوله في لدعاء في بطيبة: (الخفيف).

يا شفيع العصـــاة أنت **رجائـــي** كيف يخشى **الرجــاء** عندك خيبـــه([5])

أو يجانس بين بداية الصدر وبين عجز العجز كقوله عن فضل دمشق: (الرمل).

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج96/1.
[2]- م ن، ج113/1.
[3]- م ن، ج169/3.
[4]- م ن، ج184/1.
[5]- م ن، ج60/1.

فيمينـــا إن مـــن يهواهـــم ليكونـــن مـــن أصـــحاب اليمـــين([1])

ويعادل هذا أو يكاد يقترب منه من حيث الكثرة، الفصل بين المتجانستين بأكثر من فاصل **المتجانسان المتعاقبان بلا فاصل** فمن ذلك قوله: (الطويل).

ومـــا بال خفَاق النسيـــم يميلنـــي **هل الريح راح والشمـــال شمـــول**؟([2])

أو في قوله مرتجلا: (المجتث).

يـــا حسنهـــا مـــن ريـــاض مثـــل **النضـــار نضـــاره**

كـــالزهـــر زهـــرا وعنهـــا عـــرف **العبيـــر عبـــاره**([3])

التشكيل على مستوى القصيدة: (المقطوعة الشعرية).

وقد كان للجناس الناقص حصة الأسد من هذا التشكيل في شعر المقري، فنراه يعتمد كثيرا على الجناس الناقص الرأسي كقوله مرتحلا عن دمشق: (مجزوء الكامل).

ريـــا مـــن الأنـــداء طيـــ ـــبة لهـــا الـــقدر **الجلـــيل**

تـــهدي أنـــا أرجاؤهـــا أرجـــا مـــن الزهـــر **البلـــيل**

وبـــها الغصـــون تمايـــلت ميـــل الخليـــل علـــى **الخليـــل**([4])

فلاحظ كيف جعل من هذا الجناس بين قوافي الأبيات، إيقاعا منتظما، وذلك في الكلمات (الجليل، البلبل، الخليل)، كما أن الجناس الناقص هو أنسب الألوان لإبراز الحس الموسيقي لدى الشاعر، فيعمد هذا الأخير إلى التعامل بثروته اللفظية، وتمكنه اللغوي بيسر وببراعة.

ومن هذا التشكيل أيضا، نجده في قوله مادحا لدمشق أيضا: (الخفيف).

يا دمشقـــا حيـــاك غيث غزيـــر ووقـــاك الله ممـــا **يضيـــر**

حسنـــك الفـــرد والبدائـــع جمـــع متناه فيـــه فعـــز **النظيـــر**

أيـــن أيامنـــا بظلـــك؟ والشمـــ ـــل جميع، والعيش عض **نضيـــر**([5])

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج116/1.
[2]- م ن، ج33/1، الراح والشمول من أسماء الخمر.
[3]- م ن، ج66/1.
[4]- م ن، ج86/1.
[5]- م ن، ج88/1.

غير أنه تجدر الإشارة ههنا إلى أن هذا القسم من الجناس الناقص الرأسي يتوفر فقط في بعض المقاطع الشعرية التي لا تتعدى أربعة أو خمسة أبيات شعرية. أما على مستوى القصيدة كاملة، فلا يكاد يطرد في شعره الذي يكون، إما منتهيا بفواصل مسجوعة، حيث يتوفر هذا التوالي من الكلمات المسجوعة بشكل، رأسي على مستوى القصيدة، أو على مستوى بعض المقاطع الشعرية.

3- التوظيــف:

وهي المرحلة التي يخرج فيها الشاعر أو الكاتب إلى مجال الصور والتراكيب والإيقاع الصوتي، حيث تبرز قدراته اللغوية والبلاغية، وفق أساليب فنية، فيظهر لنا ذلك الارتباط العضوي بين الوفاء بالمعنى من جهة، وبين الإيقاع من الجهة الثانية، ضمن تراكيب لغوية تكشف لنا عن الحس الإبداعي للأديب عموما والشاعر خصوصا، ذلك أن الشعر التقليدي العمودي مقيد بوزن وقافية، فترى الشاعر حينئذ يعمل في حدود هذه القيود، غير أنه يظهر براعته وقدراته على توظيف ثرواته الفكرية واللغوية في آخر المطاف.

أولا: التراكيب والجناس التام.

كان الجناس التام قليلا في شعر المقري من خلال كتابه نفح الطيب"، غير أني سأحاول أن أكشف تلك الكيفية التي وظف بها هذا القسم داخل التركيب اللغوي على قلته.

فهذا **جناس تام ونهي** في قوله: (الطويل).

فلا تطف نار **الشوق بالشوق** طالبا سلوا فإن الجمـــر يسعــر بالجمـــــر([1])

فالأسلوب في صدر البيت هو أسلوب نهي الذي يكون لطلب الامتناع عن فعل شيء معين، وهو هنا ينهى أن يكون علاج الشوق بشوق مثله أو أكثر، وهنا يوظف الشاعر **التوكيد** بتكرار كلمة "الشوق" ولم يفصل بينها وبين جنيستها إلا بحرف استعانة، فالشوق واحد واللفظ متكرر والنهي كذلك واحد، فلا حظ كيف جمع بين أسلوب النهي وبين كلمتين متجانستين في كل حروفها، فالنهي هنا هو لإبراز شدة حنينه لوطنه، أما الشوق فهو دواؤه لذلك البعد عن وطنه.

الاعتماد على الاشتراك اللفظي:

حيث يكون للكلمة عدة معان، فيوظف المقري معنيين منهما، مكونا جناسا تاما، وهو نادر في شعره، فمن ذلك قوله: (الخفيف).

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج36/1.

فكـــأن الأدواح فيـــها غـــــوان تتبـــارى زهـــوا بحـــسن القـــدود
وكـــن الأطيـــار فيـــها قيـــــــان تتغنـــى فـــي كـــل **عـــود بعــــود**[1]

فكلمة العود الأولى هي الغصن والعود الثانية، آلة من المعارف يضرب بها[2]، كما يوظف هذا الاشتراك اللفظي في التشكيل الرأسي للجناس التام، كقوله في وصف دمشق (المجتث).

محاســـــن الشـــام أجلـــــى مـــــن أن تحـــــاط **بحـــــــد**
لولا حمـــى الشـــــرع قلـــنا ولـــم نقـــف عـــند **حــــدْ**
كأنهـــــا معجـــــزات مقرونــــــة بالتحـــــــدي[3]

فالحد الأولى: النهاية، والحد الثانية: هي من الحدود في الشرع.

ثانيا: الصـــور والجنـــاس الـــتام:

وقفت على شاهد استخدم فيه الكلمتين المتجانستين في تركيب لغوي ذي قسمين أحدهما استفهام وردت إحدى المتجانستين فيه والثاني خبري تأكيدي وردت في المتجانسة الثانية، وذلك في قوله: (الخفيف).

هل أرى **للفـــراق** آخـــر عهد؟ إن عمـــر **الفـــراق** عمـــر طويـــل[4]

حيث جعل أحد طرفي الجناس **مجازا** في قوله "إن عمر الفراق..." ذلك إن الفراق الأول هو ذلك البعد عن وطنه، في حين إن الفراق الثاني هو مجاز لتلك الفترة التي قضاها بعيدا عن وطنه.

التشبيه والجناس التام:

حيث يدخل الجناس في تركيب التشبيه، فيكون الضلع الثاني من الجناس عضوا في صورة تشبيهية، كقوله عن وطنه الجزائر: (الخفيف).

وكـــأن الأطـــيار فيهــــا قيــــان تتغنـــى فـــي كـــل **عــود بعــــود**[5]

1- المقري أحمد، نفح الطيب، ج24/1.
2- محيط المحيط ، (عود).
3- المقري أحمد، م س، ج64/1.
4- م ن، ج1/ نفسها.
5- م ن، ج24/1.

فيشبه المقري هنا صوت الطيور في بلاده بقيان، وهي جمع فينة أي مغنية تغني، ويعزف لها بعود فيزيد ذاك من جمال صوتها، والعود لا يقصد لذاته، وإنما يقصد لجمال الصوت الذي يصدر عنه حين يضرب عليه، فتأمل كيف جمع إيقاع التجانس بإيقاع المضمون، وكل ذلك في صورة تشبيهية بديعة زادت الإيقاعين إيقاعا خياليا جميلا.

ولعلنا حين ننتقل إلى الجناس الناقص في شعر المقري، نجد ذلك التلوين الإيقاعي المتنوع بشتى الصور والفنون الإيقاعية الأخرى.

ثالثا: التراكيب والجناس الناقص.

أ- الجملة والجناس الناقص:

لما كان غرض المقري الأول من رحلاته بعد الحج وطلب العلم، وصف ما لاقاه، وما عايشه، في ظل الوزير لسان الدين بن الخطيب، وما إلى ذلك من بلاد الأندلس في ذلك الزمن الذهبي، فقد جاءت أغلب الجمل التي تضمنت جناسا ناقصا بين كلمتين متجانستين، تتراوح بين النداء والنفي والاستفهام، فمن الأولى...

1- الجناس الناقص وجملة النداء:

وهو هنا في موقف ينادي أطلالا تذكره دموعه بها، فلا أحد يجيبه في قوله: (الكامل).

يا موقف التوديع إن مدامعي **فضت وفاضت** في ثرى ذاك **الفضا**([1])

حيث خرج معنى النداء في هذا الشاهد عن مقتضى الظاهر، حيث يكون النداء بمعنى أقبل، أو أدعوك إلى معنى البكاء والحزن، ليكون الجناس الناقص في (فضت، فاضت، الفضا) دليلا على كثرة بكائه، فجمع المقري بين صوت ذاك البكاء، وبين إيقاع الجناس الناقص فهذا الأخير متناسب مع تلك التنوعات في تشكيل الموقف من خلال تلك التقطعات في بناء الفعل للمجهول ثم للمعلوم، ثم ينهيه باسم دلالة على ثبوت ذلك الحزن بكيانه.

2- الجناس الناقص والاستفهام:

فالمقري في استفهامه حين يسأل، فليس عن شيء يجهله، بل عما يعرف ويدركه جيدا ففي قوله: (مجزوء الكامل).

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج96/1.

أيـــــن الملـــــوك ذوو الريـــــــا ســـــــة والسياســـــــة والصرامـــــه؟([1])

فهو يسأل ليعظ ويذكرهم بفناء هذه الدار، فلا يبق لا ملك حازم، ولا سياسي محنك ولا رجل صارم، فكل إلى الهلاك، ويأتي هنا الجناس، الناقص ليقوم بدوره في الإيقاع التصويري الذي يصحب هذا الاستفهام، ليجذب السامع إليه حيث يتنوع دور المعاني في (الرياسة والسياسة) فيتنوع معه الإيقاع بتبديل حرف الراء إلى حرف السين، وهو انتقال بسيط من المخرج اللثوي إلى المخرج الأسناني اللثوي يعكس هوان أمور الدنيا أمام الموت.

أما عن الجناس الناقص **والصور**، فهي علاقة تنوعت بين **الكناية والتورية**.

في قوله: (الرمل).

إن يومــــــا جامعـــا شملي بهـــــم ذاك **عيـــدي**، ليس لـــي **عيـــد** سواه([2])

حيث كنى عن اليوم الذي يلقي فيه أهله ووطنه بكلمة "العيد" لشدة الفرح الذي سيناله فيه فلما كان الناس يفرحون في الأعياد، فكذلك المقري جعل من يوم العودة إلى وطنه عيدا شخصيا تغمره السعادة والبهجة فيهما، فلاحظ كيف جمع بين ذلك المعنى الفرعي الذي يتبع لم شمله واجتماعه بأهله، بالمعنى الأصلي للعيد من فرحة وبهجة وسرور، فقد أحسن المقري توظيف التجانس بين (عيدي) و(عيد) في إطار الصورة الكنائية، وكل ذلك في تركيب لغوي خبري فني.

3- الجنـــاس المـــورَى:

وهو ذلك الجناس الذي يحمل أحد طرفيه معنيين أحدهما مقصود والآخر غير مقصود والسياق هو الحكم، وهذا التلوين بين الجناس والتورية عد من طرائف الاستخدام للغة عند الشعراء، ذلك أن الجناس ضد التورية، من حيث كون الأول: كلمتان متفقتان في الشكل مختلفتان في المعنى، في حين أن التورية كلمة واحدة ذات معنين، فيكون السياق هو الذي يحدد المعنى المقصود([3])، فمن ذاك في شعر المقري قوله: (الرجز).

اللوذعـــــي الألمعـــي **يحـــــــي** لازال رســـــم المجـــد منـــــه **يحيـــا**([4])

فكلمة "يحي" الأولى هي إسم لشخصية لقيها المقري في زيارته لدمشق واسمه بالكامل يحي بن أبي الصفا بن أحمد، المعروف بابن محاسن، دمشقي حنفي، درس على مفتي دمشق

[1]- م ن، ج11/1.
[2]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج36/1.
[3]- منير سلطان، ينظر:ك الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص268.
[4]- المقري أحمد، م س، ج184/3.

عبد الرحمان بن عماد الدين وغيره من أشياخ دمشق، ولما ورد المقري دمشق لازمه، توفي عام (1053 هـ).([1])

أما كلمة "يحيا" الثانية فهي فعل مضارع من حيي يحيا حياة، والجناس هنا مكون من معنى، "الاستمرار أو البقاء"، والتورية هنا في اجتماع معنيي: الاستمرار والبقاء في كلمة "يحيا" الثانية، ومن ثم فهي تحمل معنى خلود مجد الشخصية الممدوحة لصفاتها الحميدة وخلالها النبيلة.

ومنه أيضا قوله بعد أن حضره تقريظ ابن شاهين على كتابه "فتح المتعال في مدح النعال": (الطويل).

وما كـــان ديك **الجن مدرك** نيلهـــا إذا صرصر الباري **فلا ديك** يصرخ([2])

فكلمة "ديك" الأولى تدخل في كنية أحد الشعراء المشهورين، وهو: أبو محمد عبد السلام بن رغبان بن عبد السلام بن تميم الكلبي الملقب بـــ: ديك الجن، وهو شاعر مشهور توفي عام **(235 هـ)**([3])، أما كلمة "ديك" الثانية فهي ذلك الطائر المعروف وهو ذكر الدجاج.

فالتورية هنا في اجتماع معنيي، جمال الصوت وقوته في كلمة "ديك" الثانية، وبالتالي فهي تحمل معنى قوة صوت الشاعر ديك الجن في إلقاء الشعر، غير أن دخول النفي على صدر البيت الشعري وعجزه أفادنا أن تلك القوة والحس والجمال في إلقاء الشعر لا تسمو إلى قوة وجمال صوت ابن شاهين الذي شبه صوته بصوت البازي الجميل.

4- الجناس والإيقاع الصوتي:

وهي الكيفية التي يجعل فيها الشاعر من أحد الفنون الإيقاعية كالجناس مثلا ممتزجا مع فن إيقاعي آخر بغية إحداث تلون إيقاعي لافت لسمع المتلقي، أو قد ينوع في درجات الإيقاع من خلال التنويع في مخارج الحروف بين الكلمتين المتجانستين، ومن ذلك نجد مثلا...

الجناس المطابق:

أو كما يسميه آخرون الطباق المجانس، في قول المقري، (مجزوء الكامل).

راعــت صــــروف الدهـــر دو لتـــه **ومـــا راعـــت ذمامـــه**([4])

---

[1]- م ن، ص ن، (هامش).
[2]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج170/1.
[3]- وفيات الأعيان، ابن خلكان، ج284/3.
[4]- المقري أحمد،م س، ج1/ 16.

فلاحظ كيف جمع المقري هنا بين جمال الجناس التام، وطرافة التضاد في (راعت) و(ماراعت) فهذا طباق سلب وهو في نفس الوقت جناس تام بين الكلمتين فجمع بذلك بين إيقاع التضاد وبين إيقاع التجانس.

أما التنويع مخارج الحروف بين الكلمتين المتجانستين فله إيقاعه الخاص في صعود أو هبوط من منطقة إلى أخرى في جهاز النطق لدى الإنسان، فلو أخذنا مثلا قول المقري: (الرجز).

كهـــذه القصيـــدة **السَديـــــدة** والنــعــل ذات المـــدح **العديـــدة**[1]

فكلمة "السديدة" مخارج حروفها: أسناني لثوي، أسناني لثوي، بينما كلمة "العديدة" مخارج حروفها المسموعة حلقي أسناني لثوي، فالأولى يسير إيقاعها من المنطقة الوسطى فالوسطى في حين يسير إيقاع الثانية من المنطقة العليا، فالمنطقة الوسطى، فكأن هذه الأخيرة زادت من درجة الإيقاع الذي كان متوسطا في الأولى، ولهذا الأمر أهمية البالغة في الإنشاد والتلحين.

وقد يزيد المقري من قوة تداخل الإيقاعات، حين يمزج بين الجناس الناقص وبين الإزدواج الذي يكون جملتين متتاليين متساويتان موزونتين مسجوعتين أو غير مسجوعتين والتشكيل يزداد إيقاعه قوة حين تكون الجملتين المزدوجتين تنتهيان بفاصلتين مسجوعتين، يقول عن صفات أهل مكة المكرمة: (المخمسات).

لا يقرب الخطب الملـــم منيعهـــــم **لا يطرق الكرب المخيــف** قريعهـــــم

والله شرف بالنبـــي جميعهـــــــم من نال رتبتهـــم وحـــــاز صنيعهـــم[2]

فـــ (منيعهم، قريعهم) و(جميعهم، صنيعهم)، جناس ناقص، وهي في نفس الوقت تمثل فواصل مسجوعة، إضافة إلى الإزدواج في البيت الأول والذي تنتهي جملتاه المزدوجتان بفاصلتين مسجوعتين (منيعهم، قريعهم)، فهذا إيقاع في إيقاع.

فهذا توظيف إيقاعي تضمنه توظيف معنوي تمثل في الكناية عن قوة وبسالة أهل مكة المكرمة، وكل هذه التوظيفات تفتح آفاقا واسعة أمام المقري لأجل أن يستعمل أدوات اللغة في تجسيدها وتشكيلها بالكلمات والجمل، في إطار يخدم المعنى، وإلا فلا فائدة ترجى منها سوى ذلك الترديد الصوتي الذي لا ينفع إلا نفسه.

ثالثا: الإزدواج في شعر المقري:

---
[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج179/1.
[2] - م ن، ج1/ 58.

1- التكويــــن.

فقد حقق المقري في شعره:

أ- الجملتين المزدوجتين المنتهيتين بفاصلة مسجوعة:

في قوله محيزا أحمد بن شاهين لما قرأ عليه " إضاءة الدجنة في عقائد أهل السنة":

(الرجز)

وننتحــي نهــج صــلاة باديـــا لخيــر مــن جــاء الأنـــام هاديــا

ومبيـــنا دلائــــــل/ التوحيــــــد وموضــحا طرائـــف/ التسديـــد([1])

ولم يحقق المقري في شعره الذي شملته هذه الدراسة جملا مزدوجة مجموعة الفواصل في حين حقق.

ب- جملا مزدوجة منتهية بفاصلة غير مسجوعة كقوله : (البسيط)

فنلتقي وعوادي الدهر غافلـــة عمـــا نروم وعقد البيـــن محلـــول

والدار آنســة/ والشمــل مجتمــع والطير صادحة/ والروض مطلــول([2])

وهو الشاهد الوحيد الذي وقفت عليه من نوعه في شعر المقري.

ج- الجملتين المزدوجتين المنتهيتين بفاصلة غير مسجوعة:

وهي الشائعة في شعره فمن ذلك قوله: [المخمسات].

أزجاه صـــادق حبــه/ الممكــن وحداه سائــق عزمــــه/ المتعـــين([3])

أو كقوله: [الطويل].

ومن مرسلات الدمع واقعة/ الأسى ومـــن عاديات البين قارعـــة/ الســن([4])

ومنه أيضا قوله داعيا الله عز وجل، : [المجتث].

يــــارب نفـــس همومــــي واكشــــف كروبـــــي جميعــــا

فقــــد رجــوت/ كريـــما وقــــــد دعـــــوت/سميعــــا([5])

2- التشكيــــل:

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج3/ 168.
[2]- م ن، ج38/1.
[3]- م ن، ج55/1.
[4]- م ن، ج78/1.
[5]- م ن، ج80/1.

لعل ما يجعل من الازدواج كتلة إيقاعية تصل إلى ذروتها هو نهاية الجملتين المزدوجتين أو أكثر بفاصلة مسجوعة، فيكون إيقاعها موزونا متكاملا، غير أن المقري قد يزيد من خفة الإيقاع بان يفصل بين الجملتين المزدوجتين بفاصل قد يقصر أو قد يطول، أو قد يكون هذا الفاصل موزونا مع فاصل آخر، قد يشكل جملا مزدوجة تكون رأسية على مستوى القصيدة ومهما تنوعت هذه التشكيلات، فان تنوعها يبقى دائما مرتبطا بمسألة الوفاء بالمعنى فمن التشكيلات التي حققها المقري في شعره من الجمل المزدوجة نجد مثلا...

ازدواجا رأسيا غير مسجوع: غير أنه جاء نادرا مقارنة بالتشكيل السابق، فمن ذلك قوله: [مجزوء الكامل].

أيـــــن المراكـــــب والمـــــوا ـ كـــــب والعصائـــــب والعمامـــه

أيـــــن العســـاكر والدســـــــا ـ كـــر والندامـــى فـــــي المدامـــه؟[1]

أو كقوله:[مجزوء الكامل].

وكأنـــــه مـــا جـــــال فـــــــي ـ أمــــر ولا نهــــى وسامــــــــه

وكأنـــــه مـــــــا نـــــال مـــن ـ ملـــك حبـــــــاه ولا احترامـــــه[2]

كما أن المقري قد يلجأ في بعض الأحيان إلى الازدواج بين الجملة التي تكون في عجز البيت الأول وبين تلك التي تكون في صدر البيت الثاني، كقوله في مدح أهل مكة والمدينة المنورة:

[المخمسات].

المصلحون إذا الجموع تخادعت ـ المنجحـــون إذا المساعـــي دافعـــــت

الدافعون إذا الأعادي قارعـــت ـ المؤثـــرون إذا السنـــون تتابعـــــت[3]

بل وهناك ازدواج بين الجملة التي هي في صدر البيت الأول وعجز البيت الثاني، وهو من التشكيل البديع الذي ندر في شعر المقري.

فحين يريد المقري أن يبني ازدواجا مسجوعا، يجعل من الكلمتين الأخيرتين من الجملتين المزدوجتين فاصلتين مسجوعتين، وهو التشكيل الذي قل مقارنة بالازدواج غير المسجوع وهو الكثير والشائع في شعره. أما درجات الإيقاع فقد تميزت أغلبها بالثقل. فمن الإيقاع الثقيل الذي

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج105/1.
[2]- م ن، ج1/ 14.
[3]- م ن، ج58/1.

يفصل فيه بين الجملتين المزدوجتين بحرف العطف (الواو) فقد تحقق في شاهد واحد، غير أن الازدواج كان بين أكثر من جملتين غير مسجوعتين وذلك في قوله: [البسيط].

والدار آنسة / والشمل مجتمـــــع والطير صادحة/ والروض مطلــول([1])

كما أن المقري لا يلجأ إلى الفصل بين جمله المزدوجة بأكثر من هذا الفاصل وهو حرف العطف (الواو).

3- التوظيــف:

فهي المرحلة التي ينطلق فيها الشاعر في تلوين جمله المزدوجة بمختلف الصور والفنون الإيقاعية الأخرى، ولعل المقري في إخباره عما لاقاه في رحلته كان يتميز بأسلوب خبري فني ذلك أنه كان يحسن التعامل مع طاقات اللغة الإبداعية، وقد كان المقري ينوع في استخدام الجملتين المزدوجتين بين الاسمية وبين الفعلية، فمن:

أ- الجملة الاسمية الفنية المزدوجة:

وهي التي يجزم فيها المقري أن معناها ثابت دائم مقطوع به، قوله في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم : [مجزوء الوافر].

فأنـــــت مـــــلاذ/ معتصـــــم **وأنـــــت عمـــــاد**/ متكـــــل([2])

فالمقري يتوسل بالنبي الكريم رجاء أن يكون ملاذه يوم لا ينفع مال ولا بنون، فليس لأحد أن يشفع إلا بإذن الله تعالى ، فيكون النبي الكريم أول من يشفع لأمته، بل ويجزم المقري هنا بأن الرسول صلى الله عليه وسلم هو عماد كل متكل في هذه الدنيا يرجو شفاعته. والظاهر من خلال ما أحصيته من الازدواج في شعر المقري أنه يلجأ كثيرا إلى الجمل المزدوجة الفعلية ولكنه لا ينسى التنويع بينها وبين الجمل الاسمية المزدوجة في بعض الأحيان، ومن ذلك قوله: [الرجز].

مبينـــا دلائـــــل/ التوحيـــــد **وموضـــحا طرائــــق** / التسديـــــد([3])

فخير من جاء مبينا لرسالة توحيد الله عز وجل في العبادة هو الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، كما أنه خير من وضح سبل التوفيق والتقريب في سبيل نيل رضا الله تعالى، فهذان أمران مجزوم ومقطوع بثبوتهما عن الرسول الكريم، ثم يوظف المقري ههنا الإيقاع ليدخل

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج58/1.
[2]- م ن، ج 54/1.
[3] – م ن، ج3 /168.

المعنى في جو صوتي لافت للمتلقي، وذلك عن طريق الفاصلة المسجوعة بين (التوحيد التسديد) حيث جعلت من درجة الإيقاع قوية، والتي تتناسب مع حزم الرسول صلى الله عليه وسلم في إيصال رسالة الإسلام إلى العالمين جميعا.

ب- الجملة الفعلية الفنية المزدوجة:

فلما كان لا يتحقق مع الجملة الفعلية الإخبارية التي تتحرى الدقة والوضوح، والتخصيص الزمني ، ذلك التخطي للحدث لحاجز الزمن والذي يكون في الأسلوب الخبري الفني فقد اعتمد المقري كثيرا على هذا الأخير في جملة المزدوجة، فمن ذلك قوله متوسلا بجاه النبي صلى الله عليه وسلم: [مجزوء الوافر].

وتهديني إلى / رشدي **وتمنعني من** / الزلل

وتحملني على / سنن **يؤمنني من** / الوجل([1])

فكل من الأفعال (تهديني، تمنعني، تحملني، يؤمنني) هي أفعال مضارعة تدل على الحاضر، غير أن معناها يستمر مع حياة المقري، فلا هادي من الضلال والزلل غير الرسول الكريم وهو الذي يحمل على إتباع سننه الشريفة التي تؤمن الناس من الخوف في الوقوع في الضلال، وهذه الأفعال هي في حركية دائمة مع حياة الإنسان المسلم إلى أن يتوفاه الله عز وجل مطمئن القلب والسريرة.

ويتمثل بوضوح معنى الاستمرار حين يتجه داعيا الله عز وجل، ولكن هذه المرة، بفعل ماض يدل على الحاضر المستمر، في قوله: [المجتث].

فقد رجوت/ كريما **وقد دعوت** /سميعا

فدعاء المقري كان بصيغة الماضي في الفعلين (رجوت، دعوت)، غير أن هذا الدعاء والرجاء هما مستمران في حياة المقري . ذلك أن الدعاء يبقى دائما مخ العبادة. فالإنسان المسلم يلجأ به إلى الخالق تبارك وتعالى في كل أحواله وأمحاله. ومن جهة أخرى يوظف المقري في جملة المزدوجة أساليب فنية كالنفي في مثل قوله: (المخمسات).

لا يقرب الخطب الملم / منيعهم لا يطرق الكرب المخيف / قريعهم([2])

فأهل مكة المكرمة، أهل شجاعة وإقدام، فلا يخيفهم كرب، ولا يقدر على إخافتهم خطب عظيم مهما كانت طبيعته، ويتكرر النفي مع الجملتين المزدوجتين، وهكذا يصبح أهل مكة المكرمة قوم

[1] - المقري أحمد، نفح الطيب، ج53/1.
[2] - م ن، ج58/1.

بأس وقوة وشدة إلى ما عرف عنهم وكغيرهم من العرب من الصفات الحميدة كإجارة الضعيف وإكرام الضيف وما إلى ذلك، والنفي هنا جاء ليثبت في هاتين الجملتين المزدوجتين صفات القوة والمتعة والصبر، ثم يسلبها من الخطب الملم والكرب المخيف، ليلقيها في أحضان أهل مكة المكرمة، ثم زادت من هذا المعنى قوة، الإيقاع في الفاصلة المسجوعة بين (منيعهم، قريعهم)، فالإيقاع يترجم المعنى، والمعنى يتحول إلى إيقاع، فلاحظ كيف يتمكن المقري من تحريك هذا في ذلك.

كما يوظف في أحد الشواهد أحد الفنون الإيقاعية وهو الطباق في قوله: [مجزوء الوافر].

وتهديني إلى / رشدي **وتمنعني من** / الزلل([1])

فالطباق بين كلمة (رشدي) وكلمة (الزلل) طباق غير مباشر، فجمع بين إيقاع التضاد وهو إيقاع دلالي في الكلمتين، وبين إيقاع الازدواج الذي يكون على مستوى الجملة، وكان هذا الجمع بين الإيقاعين الدلالي والازدواجي يشكلان إيقاعا ثقيلا كون الفاصلتين في نهاية الجملتين المزدوجتين غير مسجوعتين

4-الطباق في شعر المقري.

-1التكوين:

فكما كان هذا الدرس للسجع والفاصلة المسجوعة والجناس والازدواج قد تتعلق بمسألة الإيقاع التي تتبع الوفاء بالمعنى مباشرة، فأن الأمر مع الطباق يختلف عن السابق من الفنون الإيقاعية، ذلك أن الطباق أساس بالدرجة الأولى لإيضاح المعنى والوفاء به، ثم يأتي دور الإيقاع متأخرا عنه بمرحلة معينة. ثم إن الطباق يتجاوز الظواهر إلى الخوافي، ولا يقف عند

[1] - المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/ 53.

الألفاظ، بل يتجاوزها إلى المعاني، فهو بذلك وسيلة إيضاح جيدة([1]). أما عن الطباق في نثر المقري فسأدرسه بإذن الله تعالى من خلال تقسيم وجوهه إلى:

أ- **الطباق المباشر:** وأقصد به ذلك الذي تستدعيه الكلمة بضدها كالأبيض والأسود، والعالي والمنخفض وهكذا.

ب- **الطباق غير المباشر:** وهو الذي يقوم فيه الشاعر بالمطابقة بين المعاني التي تدخل في إطارين متضادين كأن يطابق بين الهبوط والقيام بينما طباق الهبوط هو الصعود، وطباق القيام هو القعود.

ج- **طباق السلب:** حيث يكون الحدث فيه واحدا بين الكلمتين، غير أن عنصرا يدخل على إحدى هاتين الكلمتين فيغير معناها إلى ضد الأخرى كقولنا، كتب ولم أكتب وهكذا.

رابعا: التكويـــن.

أ- **الطباق المباشر:** سوف نكتشف من خلال بحثنا عن الطباق في شعر المقري أن البلاغة يحتضنها النص الأدبي، فلا يمكن للباحث أن يتوسع في فهمها إلا من خلال إخضاع النص الأدبي إلى تحليل أولي يفضي إلى التمتع ببلاغته، وليس العكس كأن تأتي وتطبق البلاغة على النص الأدبي مما سيجعل البلاغة تدور حول نفسها في تحجر لا يخدم الفن الإبداعي للأدب أبدا. ففي درس الطباق في شعر المقري سنجد بإذن الله تعالى ذلك المفهوم الأرحب لهذا الفن الإيقاعي، الذي يتجاوز تصور البلاغيين المدرسيين.

لقد حقق المقري طباقا مباشرا في شعره: فمن ذلك قوله: [مجزوء الكامل].

ومجـاور **الغـرر** المخيـ ـف لـه البشـارة **بالسلامـه**

وإذا نظـرت فأيـن مـن **منعتـه** أو **منحـت** مرامـه؟

قعدت بـه مـن حيـث لـم يعلـم فلـم يملـك **قيامـه**([1])

إذا نبهتـه لكـل **شمـ** ـل **شـتت** المـوت التئامـه

وكأنـه مـا جـال فـي **أمـر** ولا **نهـي** وسامـه([2])

لم يكن الطباق المباشر في شعر المقري سهل الاستدعاء لغويا لأي كلمة، بل كان لهذا التضاد توظيف لصالح الصورة الفنية كما سنرى ذلك بإذن الله تعالى، فلاحظ كيف يطابق بين

---

[1] - إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي (مثال ونقد)، الشركة العربية للنشر والتوزيع.ط1. القاهرة 1416ه- 1996م. ص 268.

[1] - المقري أحمد، نفح الطيب ج11/1.

[2] - م ن ، ج1/ 16.

(الغرر، السلامة)، (منعته، منحته)، (قعدت، قيامه)، (شمل، شتت)، (أمر، نهي). كما حقق في شعره ما يمكن تسميته بالطباق المفرد، وهو ذلك الطباق الذي يعتمد في رسم الصورة الفنية على طاقات الألفاظ المفردة التي يطابق بينها كل على حدة. وحين أقول طباقا مفردا فلا أقصد به الإفراد من الناحية العددية، بل أقصد به أن اللفظ "مفردا" يقوم بمهمة الطباق مع غيره ويتعامل مع الألفاظ الأخرى، فمن ذلك قول المقري في شوق لوطنه: (الطويل).

وجاوبت من **يلحى** على ذاك **جاهــلا** بقـــول لبيــب بالعواقــب **عالـــم**([3])

فكل هذه المطابقات تدخل في محاولة المقري وصف الدنيا ومن يغتر بها وما يتبعها من فناء الإنسان في النهاية، كما أنه يقصد بهذه المطابقات معاني تخرج بها عن الدائرة المعجمية، كما سنرى ذلك مع التوظيف بإذن الله تعالى.

ب- الطباق غير المباشر: حيث يقوم فيه المقري بعدم الإلتزام بالتطابق المعجمي بين لفظين ولكنه يطابق بين المعاني التي تدخل في إطارين متضادين، فمن ذلك قوله: في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم (المخمسات).

ويكون في **الزرقاء** عــذب مشاربي حتـــى أحلـــي مـــن **ثـــراك** ترائبـــي ([41])

فكلمة الزرقاء والتي يعني بها "السماء" تكاد تكون مضادة في معناها لكلمة ثراك التي يقصد بها الأرض.

ومنه أيضا في قوله متشوقا: (الخفيف).

ووصلت السهاد شوقـــــا لحبـــي وغــراما وقــد **هجــرت** الهجوعا([5])

فالوصل هو ضد القطع، بينما الهجر هو ضد اللقاء، وتجدر الإشارة ههنا إلى أن الطباق غير المباشر هو قليل في شعر المقري مقارنة بالطباق المباشر.

ج- **طباق السلب:** وهو القسم الذي لم يتحقق في شعر المقري من خلال كتابه نفح الطيب.

د- الطباق الهيئة (المقابلة):

وهو الطباق الذي تكون فيه مجموعة ألفاظ تكون صورة مستقلة، منفصلة انفصالا واضحا عن الصورة الأخرى التي تكون ضدها في المعنى العام، فمن ذلك قول المقري في أول قصائده: (مجزوء الكامل).

[3] - م ، ن، ج98/1.
[4] - م ، ن ج59/1.
[5] – م ن، ج34/1.

سبحـــان مـــن قســـم الحظـــــو ظ فـــلا عتـــاب ولا مـــــلامـــــــه[1]

أعمـــى وأعشـــى ثـــــــم ذو بصـــــــر وزرقـــــاء اليمامــــــة

ومســــــدد أو جائـــــــــر أو حائـــــــر يشكـــو ظلامـــــــه[2]

فهكذا يتفاوت الإنسان من حيث الإبصار إلى أعمى وأعشى، ومبصر وحاد البصر وزرقاء اليمامة المذكورة في البيت الثاني هي امرأة من بني جديس يقال لها حذام، كانت تبصر الراكب من مسيرة ثلاثة أيام، ولذا ضرب بها المثل في حدة البصر، فيقال: أبصر من زرقاء اليمامة.

وطباق الهيئة نادر التحقق في شعر المقري مقارنة بالطباق المباشر، فلم أقف إلا على هذا الشاهد من هذا الباب.

2- التشكيـــل:

فقد حقق المقري في شعره الطباق في بعض حالاته وفق تشكيل خدم به الإيقاع الصوتي تارة كقوله مضمنا: (المجتث).

لا كــــان يـــــــوم فـــــراق ســـــــاق الشجـــــون **إليـــــــــنا**

فكـــــــــم **أذل** نفوســـــــــا يـــــا مــــــن **يعـــــز عليـــــــــنا**[3]

وهو طباق رأسي بين كلمة (إلينا) وبين كلمة (علينا) وإن كان طباقا غير مباشر فضد كلمة (علينا) هو (لنا)، وليس (إلينا).

بل وجمع إلى هذا التشكيل طباقا مفردا في (أذل) و(يعز) وهما في حشوي صدر وعجز البيت، كما قد يطابق بين نهاية الصدر ونهاية العجز كقوله: (الطويل).

لها في أقاليم البلاد **مشــــــارق** منزهـــــــة أقمارها عن **معـــــارب**[4]

وتارة أخرى نراه يجعل من الطباق يرد في حالات مختلفة من التركيب اللغوي في البيت الشعري فمن ذلك:

1- قد يكون أحد المتطابقين مكونا من مضاف إليه، والركن الثاني معطوف على المضاف إليه كقوله: (الطويل).

---

[1] - المقري أحمد، نفح الطيب، ج10/1.

[2] - م ن، ج1/ نفسها.

[3]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج95/1.

[4]- م ن، ج64/1.

ليالي كانت للشبيـــه دولـــة بهـا ملـك اللـذات **نـاه وآمـر**([1])

2- أو قد يكون أحد المتطابقين مكونا من جار ومجرور، والركن الثاني المطابق معطوف عليهما كقوله: (الرجز).

فحرت فـي أمريـن قد تناقضا **بالنفـي والإثبـات** إذ تعارضـا([2])

3- أو قد يكون كل من المتطابقين مضافا إليه كقوله: (مجزوء الكامل).

والدهـر دهـر **الجاهليـن** وأمـر أهـل **العلـم** فاتـر([3])

فهذه تشكيلات كان فيها المتطابقان اسمين يردان تارة منكرين، وتارة أخرى يردان معرفين، أما عن المتطابقين اللذين يكونان فعلين فقد تنوعت التشكيلات كما يلي:

1- قد يكون المتطابقان فعلين ماضيين كقوله في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم): (المخمسات).

شرف النبوة قـد **رسـا** في أهلهـا **وسما** على الزهر العلا بمحلهـا([4])

2- أو قد يكون أحد المتطابقين فعلا مضارعا والركن الثاني المطابق من أفعل التفصيل كقوله: (السريع).

هديتي **تقصـر** عـن همتـي وهمتـي **أكثـر** مـن مالـي([5])

3- توظيف الطبـاق:

حيث تتظافر في هذه المرحلة من التوظيف الفني، التراكيب والتشبيهات والمجازات والكنايات، والتي تعكس بدورها تميز المقري عن غيره من الأدباء والشعراء، كما يتحدد أسلوبه من خلال ما في شعره من ظواهر أسلوبية، يتقنها ويرددها فتمسي سمة من سمات أسلوبه البلاغي.

وسأقف عند هذه السمات الأسلوبية لأكشف عنها وعن العناصر التي كونها من تراكيب وصور فنية وإيقاع.

أولا: التـــوازن.

---

[1]- م ن، ج23/1.

[2]- م ن، ج179/3.

[3]- م ن، ج78/1.

[4]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج57/1.

[5]- م ن، ج121/1.

ذلك أن تنافر المتضادين كان يراه البلاغيون المدرسيون مجرد تقابل في المعنى، ولكن الأسلوب الفني يتجاوز هذا المفهوم ليجعل من المطابقة تحقيقا لتوازن قوتين لا هي تتجذب إلى اليمين ولا إلى اليسار، كأن يتساوى وقع الترحال والحلول في نفس المقري، أو في نظره فتؤدي صياغة الأسلوب إلى قراءة معنى الحزن والتشوق أو غيرهما من النص.

فالمقري يضع تضاد قوتين معينتين في إطار واحد، ذلك أنهما تتساويان في قوة التنافر ففي مدحه لابن شاهين يسوي المقري بين العرب والعجم من حيث إنهما لا يرقيان إلى سبقه في تحصيل الغايات بقول: (مجزوء الكامل).

لا زلـــت سابـــــق غايـــــة   بيـــن **الأعـــارب** و**الأعاجـــم**[1]

وفي مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) يسوي المقري بين الأيام والليالي في ديمومة ذكره والصلاة عليه يقول: (الخفيف).

وأجل الكلام ما كان فـــي مـــــد   ح شفيـــع الورى عليـــه الســـــلام

طيب العرف دائم الذكر لا تــــــأ   تـــي **الليالـــي** علـــيه و**الأيــــــام**[2]

أو قد يرفع من قدره عليه الصلاة والسلام فلا يوفيه أحد من الناس منزلته ودرجته يقول: (الخفيف).

ولو أن البحار حبر وما في الـــــ   أرض مـــن كـــــل نابت أقـــــــلام

فطويـــل المديـــح فيـــه **قصيــــر**   وحســـام مـــــاض لديـــــه كـــهام[3]

أ- التراكيب والتوازن:

فلا يتحمل تحقيق التوازن، الكلمتين المتطابقتين، فقط بل يساندهما تركيب فني بخصائصه، المختلفة وفنية تحتوي على تشبيه أو مجاز أو كناية، غير أن الصدارة في هذا الشأن تبقي للكلمتين المتطابقتين يقول متشوقا: (الخفيف).

ذكرتنـــي الورقـــــاء أيـــام أنـــس   سالفـــات فبـــــت أذري الدمــــوعا

ووصـــلت السهـــاد شوقا لحبيـــــي   وغـــراما وقـــد **هـــجرت** الهجـــوعا[4]

---

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج179/1.
[2]- م ن، ج62/1.
[3]- م ن.ج1/ ن
[4]- م ن، ج34/1.

ففي البيت الثاني جملتان فعليتان ترتكزان على (الوصل، والهجر) و(السهاد) و(الهجوعا) وهما جملتان فعليتان، ماضيتان، غير أنهما تعطيان معنى الحضور والاستمرار. فالمقري قد جعل يصل أرقه يوما بعد يوم، بل وزاد على ذلك بأن هجر النوم، وهي كناية عن شدة شوقه وحنينه لمن يحب، والجملة الفعلية "وصلت السهاد شوقا لحبي" فيها تكثيف لمعنى الحب والشوق كما أن فيها معنى الصبر، فالمقري في انتظار طويل لذلك اليوم الذي يلقى فيه من يحب، لذلك فالفعلان (وصلت، هجرت) فوق كونهما ماضيين يدلان على معنى الحضور والاستمرار تجاوزا ذلك بالدلالة على الاستقبال، ذلك أنهما يصوران التوازن الذي يتولد من التنافر، كما حشاهما بدرجات من الرفض للنوم وقبول للأرق والشوق للحبيبة، إنها صورة طباقية تنهض بها الكلمتان المتقابلتان ويتحمل السياق عبء النهوض بهما.

يقول المقري واصفا كساد حال العلم والعلماء في أحد الأماكن التي زارها في دمشق: (مجزوء الكامل).

والدهـــر دهـــــر **الجاهليـــ** ... **ن** وأمــر **أهــل العلـــم** فاتـــــر

لا ســوق أكســـد فـــيه مــن ... ســـوق المحابـــر والدفاتـــــر[1]

فالجملتان الاسميتان "دهر الجاهلين" و"أهل العلم" ترتكزان على "الجهل" و"العلم" و"الفتور" ومركز الصورة الطباقية هنا هو (الدهر)، (الجاهلين)، (العلم)، فالدهر لا يتغير والجاهلون لا يتغيرون إلا إذا غير الجاهلون ما بأنفسهم ، لأجل طلب العلم، فإن الدهر سيتغيَر.

يقول المقري محذرا من الاغترار بالدنيا الدَنية: (مجزوء الكامل).

فالعيـــش فـــــي الدنيـــــا ... ـــة غيـــر مرجـــو الإقامـــــه

مـــــن **أرضعتــــه ثديهــــا** ... فــي سرعــة تبـــدى فطامــــــه

مـــن عـــز جانبــه بـــــها ... تنوي علـى الفـــــور اهتضامــــه

وإذا نظــرت فأيـــن مـــــن ... **منعتـــه** أو **منحــــت** مرامــــــه[2] ؟

فالتوازن في هذه الأبيات الشعرية يظهر في وقوع الفعل من عدمه، كما أن **الشرط** في البيت، الثاني مرتبط بحصول الفعل الأول، لأجل أن يتحقق الفعل الثاني، فمع غرور الإنسان يكون التعلق بالدنيا وبحبها شيئا عظيما، فالبيت إذن يقوم على مقابلة حب الدنيا بما يكون في

[1]- م ن، ج78/1.
[2]- م ن، ج11/1.

آخر هذا الحب، فكما يقبل على الدنيا بسرعة، فكذلك يكون فطامه عليها بسرعة، فالتوازن إذن هنا بين الإغترار بالدنيا وبين نتيجة هذا الإغترار.

كما يقوم البيت الأخير على تحقيق التوازن بين من منحته الدنيا مبتغاه وبين من منعته ذلك وهي كمنبع واحد وزينة واحدة فالمكان والزمان متحدان في المنع والمنح لإنسان اغتر بها.

وفي وصف الرسول (صلى الله عليه وسلم) يقول: (المخمسات).

فهناك كـــم رســـل به نتوســــــــل ‌ ‌ ‌ ‌ وعلـــى حمـــاه لدى المعـــاد يعـــول

يا أرحم الرحماء أنت الموئــــــــل ‌ ‌ ‌ ‌ يا **خاتـــم** الإرســـال أنــــــت **الأول**([1])

فحرف **النداء** هنا هو للإقرار والتوكيد على معنى مقرر فالرسول (صلى الله عليه وسلم) هو خاتم الأنبياء عليهم السلام جميعا، وهو أول من يبعث من قبره يوم القيامة، والجمع بين الختام والأول هو للتحديد والتأكيد فالنبي (صلى الله عليه وسلم) هو نفسه نبي يوم أوحي إليه ويوم يبعث حيا فيعمل النداء على إشعارنا بأن المقري قد تعلق حبه وتوسله بالنبي (صلى الله عليه وسلم) في الدنيا كما في الآخرة، إنه الطباق المتوازن الذي يجعل من النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) موئلا في الدنيا وفي الآخرة بالتساوي للمقري والناس أجمعين لشفاعته.

ثانيـــا: الطبـــاق والصـــورة الفنيـــة.

أ- الكنايـــة:

وهي الصورة الفنية التي ارتبط الطباق بها في الشائع من شعر المقري، ولما كانت الكناية تتمثل في ذلك المعنى الفرعي المنبثق عن المعنى الأصلي، كما يجب أن يكون المعنى الفرعي قادرا على استدعاء المعنى الأصلي، فقد تنوع ظهور الطباق داخل هذا التصوير فمره يكون طرفاه المتضادان يمثلان كناية على مستوى البيت، ومرة أخرى يكون أحد المتطابقين هو الكناية والثاني خارجا عنها وهكذا...

فمن ذلك قوله: (مجزوء الكامل).

والنـــــــاس مجزيــــون عـــــن ‌ ‌ ‌ ‌ أعمــــــــــال ميـــــــل واستقامــــه

فــــــذوو السعـــــادة يضحكـــــو ‌ ‌ ‌ ‌ ن وغيــــرهم يبكـــي ندامـــــــــة([2])

[1]- م ن، ج56/1.
[2]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/ 73.

فالمقري يكني عن أصحاب الجنة بـــ (يضحكون) ويكني عن أصحاب النار بـــ (يبكي) والطباق هنا هو متمثل في الطرفين من التصوير الكنائي.

ومنها أيضا في قوله: (البسيط).

كتمت شأن الهوى يوم النوى **فوشى**   **بســـــره** مـــــن جفونـــي أي نمـــام

كانت ليـــالي بيضـــا فـــي دنوهـــم   فـــــلا تسل بعدهم عن حـــال أيامي([1])

فهذه كناية طريفة جمع فيها بين ذكريات حبه وبين ذكريات حزنه، فالأولى حين كان يرى من يحب فينكشف أمره من نظرات عينيه، بالرغم من محاولته كتمان ذلك كما تظهر هذه الذكريات في قربة ودنوه من أهل وطنه، أما الثانية فقد كانت في غربته وبعده عن الأهل والوطن، بقوله: "فلا تسل..." وكأنه لا يريد أن يزيد حزنه بتذكر تلك الأيام البيضاء والطباق هنا واضح وجلي في تضاد النوايا بين (كتمت، فوشى) وبين تضاد الحالات في (ليالي، أيامي)، وهو تضاد يحاول من خلاله المقري تحقيق شيء من التوازن داخل كيانه، وذلك في تسوية حاله حين يكتم حبه بشكله الخارجي، حين يظهر ذلك منه في نظراته، وثانيا حين يوازن بين الليالي والأيام التي كان يقضيها بقرب أهله وفي وطنه.

فهذه كناية وطباق وإحاطة بالموقف الذي بات عليه في غربته.

ب-التشبيه: يقول واصفا دمشق (الخفيف).

يا دمشق حيـــاك غـــيث غزيـــــر   ووقـــاك الإلـــــه مـــــما يضيـــــر

حسنك **الفرد** والبدائــــــع **جمـــــع**   متنــــــاه فيـــــه فعـــــز النظيـــــر([2])

فحسن دمشق ليس له نظير في نظر المقري، فبات هذا الحسن، يضم كل البدائع، التي صارت جزءا منه والمبالغة هنا في كون الحسن فردا، وهو مع ذلك يضم كل الصفات البديعة الأخرى، فهو تشبيه بليغ حذفت منه أداة التشبيه، والطباق هنا بين كلمتي (الفرد، جمع) فبالرغم من أن الفرد هو مقابل للجمع، إلا أن المقري هنا يخلق نوعا من التوازن المعنوي حين يجعل من الحسن بوصفه قادرا على أن يحيط بالبدائع على كثرتها، وطرفا الطباق هنا هما المشبه به

[1]- م ن، ج1/ 17.
[2]- المقري أحمد، نفح الطيب، ج1/ 98.

فحين نشبه شيئا معينا بشيء آخر فإننا نحاول خلق فكرة التساوي بينهما، وهنا تظهر براعة المقري حين جمع بين متضادين في المعنى، تساويا في درجة التشبيه.

ج- **المجاز:** فالتقابل بين المتطابقين يعمق أثر المجاز، لكونه خرج في ذاته عن، المعنى الأصلي إلى آخر لعلاقة، يقول المقري متذكرا أيام شبابه في وطنه (الطويل).

بحيث ليالينـــا كغـــض شبابــــنا وأيامنا ســـلك ونحـــن جواهـــــر

ليالـــي كانـــت للشبـــيبه دولــــة بها ملك اللـــذات **نــــاه** و**آمـــــر** [1]

فالنهي غير الأمر، ولكنهما من مصدر واحد هو الهوى الذي بات ملكا على دولة الشبيبة فالطباق هاهنا بين (ناه، آمر) أعطى المجاز عمقا وأثرا بليغين، فإذا كان الهوى ملكا ينهي عن الطاعات التي تقرب إلى الله عز وجل، فإنه يأمر بالمعاصي والمحرمات التي تجعل اللاهي في بعد عن الله عز وجل.

ومنه أيضا في قوله متحسرا على بعده عن وطنه: (الطويل).

لك الله من صب أضر به **النـــوى** وليس لـــه غيـــــر **اللقــــاء** طبيب

وإن صباحــــا نلتقي بمسائـــــه صبـــاح إلـــى قلبـــي المشوق حبيب [2]

فبعد المقري عن بلاده، دفعه إلى تخيل اللقاء طبيبا يداوي كلوم المغتربين، مجازا، ولئن كان التقابل بين معنيي النوى واللقاء يصور عمق تأثر المقري بالغربة، فإنه من جهة ثانية يزيد من جمال وعمق المشاعر الجياشة التي تختلج في قلب المقري، الذي أضحى مسافرا من بلد لآخر، تاركا الأهل والأصدقاء، فلا يرقي لقاءهم إلا ذلك الطبيب الذي يشفى جراح الفراق.

د- الاستعارة:

[1]- المقري أحمد، نفح الطيب ج1/ 23.

[2]-م ن ج1/ 36.

وهي المرحلة التي يريد من خلالها المقري الزيادة في أثر وقوة الموقف، بواسطة حذف بعض عناصر التشبيه، يقول مادحا لسان الدين بن الخطيب: (الخفيف).

أم لفكر مؤلــف فـــــي فنـــــون؟ عــن دهــاء بــه **تــداوى الكلـــــوم**[1]

فالمقري يلجأ إلى الإستعارة هنا بغية شرح المعنى والإبانة عنه، فهو يشبه لسان الدين بن الخطيب بالطبيب الذي يداوي الكلوم، وحذف المشبه، وأبقى شيئا من سماته وهو الفكر، ثم صرح بالمشبه به والذي تكون من طرفي الطباق وهما (تداوي، الكلوم).

فالطباق هنا بين هذين المعنيين زاد من قوة وألم الجراح التي باتت في حاجة إلى من يداويها، فلاحظ كيف استطاع شاعرنا بالمطابقة خلق ذلك التوازن بين شدة الألم وبين قدرة الطبيب على مداواة هذه الجراح في حزم وشدة كبيرين.

ثالثـــا الطباق والإيقاع الصوتي.

إذا كان الطباق في شكله الخارجي يعكس ذلك الإيقاع المعنوي، المتمثل في تضاد المتطابقين، فإن المقري استطاع بحسه المرهف أن يلون طباقه بالإيقاع الصوتي في قوله مذكرا واعظا: (الرمل).

أرى أولاد آدم أبطرتهـــــــــــــــم حظوظهـم مــن الدنــيا الدنَـــيه

فلــم بطروا وأولهــم / منـــــــيَ؟ إذا نسبــوا وآخرهـــم / منيَـــــه[2]

فهذه صورة جمع فيها بين إيقاع التضاد بين الكلمتين (منيَ، منيَة) وبين إيقاع التجانس فالكلمتين بينهما جناس ناقص في عدد الحروف، فالمنيَ هو ما يخرج من الرجل، والمنيَة هي الموت، بل يغلف هذين الإيقاعين (إيقاع التضاد وإيقاع التجانس) إيقاع الإزدواج بين الجملتين الفعليتين "بطروا وأولهم..."، و"نسبوا أخرهم..." فالطباق ههنا هو طباق هيئة ظهر ممتزجا بفنون إيقاعية، تمثلت في الجناس والازدواج، فكل هذه الإيقاعات جاءت لخدمة ذلك المعنى

1- م ن، ج1/ 115، والكلوم: جمع كلم وهو الجرح، مختار الصحاح (كلم).
2- المقري أحمد، نفح الطيب، ج122/1.

الكامن في هذه الحكمة الإلهية والتي كيف يتصارع الناس فيما بينهم ويطغون وكل منهم آيل إلى الزوال يوما ما، فكما بدأ الله تعالى خلقهم أول مرة، فكذلك إليه يرجعون.

الخاتمـــــة :

لعل ابرز ما توصلت إليه في هذا البحث من نتائج تتمثل في النقاط التالية :

1- غزارة المؤلفات العلمية للمقري والتي لا يزال الكثير منها مخطوطا في المكتبات أو للأسف الشديد ضاع مع الزمن .

2- تنوع القيمة العلمية لكتاب **(النفح)** من حيث المعلومات التي يقدمها للقارئ أدبية،تاريخية؛ دينية ؛ سياسية...

3- إهمال الكثير ممن حققوا كتاب **(نفح الطيب)** نسبة بعض الأبيات الشعرية إلى المقري بالرغم من أن للمقري منهجا في نسبة الشعر إلى نفسه كما بينت ذلك في هذا البحث .

4- اعتماد المقري على السجع في كثير من المواقف الشعرية التي وقفت عليها لا يعني انه كان متاثرا سلبيا بالجو العام الذي ساد تلك الفترة من الزمن حيث بات السجع يميز اغلب الكتابات النثرية و الشعرية بل لقد استطاع المقري من خلال كتابه **(النفح)** ان يؤكد على مسالة غاية في الاهمية و هي ان الوفاء بالمعنى يبقى الهدف الرئيسي الاول و الاخير في توظيفاته الايقاعية .

5- قدرة المقري العالية على الجمع بين عدة اساليب بلاغية في قالب لغوي واحد دليل قاطع على علو مهاراته في ترويض ادوات اللغة العربية .

6- التركيز على استخدام السجع و الجناس في شعر المقري من خلال كتابه نفح الطيب جاء على حساب الازدواج و الطباق و لعل هذا يعود الى كون السجع و الجناس اقوى من غيرهما من الاساليب على تحقيق اكبر قدر ممكن من الايقاعات الصوتية في حين يكون الطباق مثلا ذوايقاع معنوي اكثر منه صوتيا .

7- لعل قلة اعتماد المقري على الازدواج يقابله انخفاض درجة الايقاع الصوتي في هذا الاخير حيث يناسب هذا الاخير مواقف تناسب مراحل الهدوء و السكينة و هو الامر الذي خرم منه المقري كثيرا في حياته المليئة بالبعد عن الوطن و الاهل .

8-سيطرة التفسير اللغوي على فهم البلاغيين، حيث كانوا يتعاملون مع الكلمات ولا يبتعدون عن مداها فمثلا في قوله تعالى: "يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ"[1] يقولون إن فيها طباقا لأن فيه ليلا ونهارا، ونهارا وليلا، وليس بعد ذلك شيء.

9- غلبة الجناس الناقص بأقسامه المختلفة على الجناس التام وهذا يرجع إلى تناسب تنوع درجات الإيقاع مع ما يمنحه للمقري من مرونة في التعامل ورحابة في التناول وفي الحركة بين الضلعين المكونين للجناس الناقص.

10- إن في الطباق تضادا يتولد عنه التوازن الضروري لاستمرار الكون والكائنات، المادي منها والمعنوي، بغية الإبقاء على التوازن بين مركزي الجاذبية.

11- تعامل المقري مع الطباق كان من منظور وازن فيه بين الايقاع الصوتي و الايقاع المعنوي وهذ ما لاحظته في كثير من الشواهد الشعرية في كتابه **نفح الطيب** .

12- تميز أسلوب المقري بالإطناب والتوسع في رصف الألفاظ وبسط المعاني كما يميل كثيرا إلى المزاوجة بين الجمل والعبارات وتقليب المعنى على وجوهه المختلفة.

13- رحم الله تعالى المقري، كان أديبا ولغويا وفقهيا ومحدثا، برزت مواهبه في طريقة كتاباته وما **(نفح الطيب)** إلا مثال يسير على موهبته المتدفقة.

[1]- سورة الحج، الآية 61.

المراجــــع:

أ- المراجــع العربيــــة:

1- **إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم**، الصورة الفنية في الشعر العربي (مثال ونقد): الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1416هـ- 1996م.

2- **إحسان عباس**، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ط 4، بيروت، 1983.

3- **أحمد درويش**، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

4- **راجي الأسمر**، الموسوعة الثقافية العامة: دار الجيل، بيروت، ط1، 1420هـ 1999م.

5- **رجاء عيد**، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: منشأة المعارف، ط2.

6- **سيد نوفل**، البلاغة العربية في دور نشأتها: مكتبة النهضة.

7- **شكري عياد**، اللغة والإبداع: ط1، سنة 1988.

8- **شكري محمد عياد**، مدخل إلى علم الأسلوب: مطبعة دار العلوم، الرياض، ط3، 1996.

9- **شوقي ضيف**، الفن ومذاهبه في النثر العربي: ط: دار المعارف، ط10.

10-**صلاح فضل**، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته): النادي الأدبي الثقافي، ط3.

11-عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية (نحو بديل ألسني في نقد الأدب): تونس 1977.

12-**كريم زكي حسام الدين**، أصول تراثية في علم اللغة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط2 1985.

13- **محمد عبد الغني حسن** المقري صاحب نفح الطيب أعلام العرب 60.القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة .ع1966.31

14- **محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون**، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية ط1، 1412هـ 1992م.

15- **منذر العياشي**، الأسلوبية وتحليل الخطاب: مركز الإنماء الحضاري.

16- **منذر عياشي**، الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة، بيروت.

17-**منير سلطان**، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي: منشأة المعارف، الإسكندرية ط1: 2000.

ب- الرسائل الجامعية :

1) - حفيف حجو بلعيد، المقري شاعر، رسالة ماجستير في الأدب العربي، تلمسان 1409هـ -1989م .

ج- المراجـــع الأجنبيـــــة:

1-Le degré zéro de l'écriture - Roland barthes - Paris 1972.

2-Stylistiques des littératures - Ph. van- thieghem - paris 1968

I- المصـــــادر:

- **القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم الكوفي:** مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.

أ- المصـــادر العربيـــــة:

1) **ابن الأثير**، المثل السائر: تحقيق: أحمد الحوفي و: بدوي طبانة، ط، دار نهضة مصر القاهرة.
2) **ابن بسام**، الذخيرة في محاسن أهل الجريرة: تحقيق، إحسان عباس، ط، دار الثقافة بيروت، ط2، 1979م.
3) **ابن جني**، الخصائص: تحقيق، محمد علي النجار، دار الكتب المصرية المكتبة العلمية.
4) **ابن خلكان**، وفيات الأعيان وأبناء الزمان: تحقيق: إحسان عباس دار صادر، بيروت1978.
5) **ابن رشيق القيرواني**، العمدة في صناعة الشعر ونقده: تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972م.
6) **ابن سنان الخفاجي**، سر الفصاحة: تحقيق، عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1969م.
7) **ابن عبد الغفور الكلاعي**، إحكام صنعة الكلام: تحقيق د. محمد رضوان الداية، ط عالم الكتب، بيروت، ط2، 1985م.
8) **ابن قتيبة**، تفسير غريب القرآن: تحقيق: أحمد صقر، ط، دار الكتب العلمية، بيروت 78م.
9) **ابن كثير**، البداية والنهاية في التاريخ: مكتبة المعارف، بيروت، ط3، 1979- 1980م.
10) **ابن منظور**، لسان العرب: دار صادر، بيروت، ط3، 2004.
11) **أبو القاسم الحفناوي**، تعريف الخلف برجال السلف: تقديم: محمد رؤوف القاسمي المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر.
12) **أبو المفاخر**، فاس، فهرس الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات: المطبعة الجديدة بالطالعة، 1346هـ.
13) **أبو هلال العسكري**، الصناعتين: تحقيق، علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، الحلبي، 1971م.
14) **ديوان أبي تمام** تق. و شر . محي الدين صبحي صادر بيروت ط1 1997 مج

15) **أحمد الشنتناوي**، دائرة المعارف الإسلامية: نقلها إلى العربية، وآخرون، دار المعرفة بيروت.

16) **أحمد بن محمد المقري التلمساني**، أزهار الرياض في أخبار عياض: تحقيق: مصطفى السقا، وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1398هـ–1978م.

17) **أحمد بن محمد المقري التلمساني**، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب: شرحه وضبطه، وعلق عليه وقدم له، مريم قاسم طويل ويوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، ط1، 1415هـ– 1995م.

18) **الأخفش (الأوسط)**، معاني القرآن: تحقيق: هدى قراعة، ط الخانجي، 1990م.

19) **إسماعيل باشا البغدادي**، هدية العارفين، أسماء المؤلفين وآثار المصنفين من كشف الظنون: دار الكتب العلمية، بيروت، 1992م.

20) **البستاني**، محيط المحيط: مكتبة لبنان، بيروت 1977م.

21) **ديوان بشار بن برد** قرا له احسان عباس دار صادر بيروت ط1 2000م

22) **الجاحظ**، البيان والتبيين: تحقيق، محمد عبد السلام هارون مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7 1998م.

23) **الجرجاني**، أسرار البلاغة: قراءة محمود شاكر، ط المدني 1991م.

24) **الجرجاني**، الوساطة بين المتنبي وخصومه: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط الحلبي.

25) **ديوان جرير** شرح و تقديم مهدي محمد ناصر الدين دار الكتب العلمية د ط

26) **حازم القرطاجني**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: محمد الحبيب ابن الخوجة تونس1966.

27) **ديوان دعبل الخزاعي** تح ابراهيم الاميوني دار الكتب العلمية ط1 1418 ه 1998 م

28) **ديوان ذي الرمة** قدم له احمد حسن بسبح دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط 1 1415 ه 1995

29) **الرازي**، مختار الصحاح: مؤسسة الرسالة، دار البصائر، بيروت 1985م.

30) **الرماني**، النكت في إعجاز القرآن: تحقيق: محمد زغلول سلام ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ط، دار المعارف.

31) **الزركلي، الأعلام:** (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين) دار العلم الملايين، بيروت، 1980م.

32) **الزمخشري**، أساس البلاغة: دار صادر، بيروت ط1، 1412هـ- 1992م.

33) **ديوان زهير بن أبي سلمى** شرح علي حسن فاعور دار الكتب العلمية ط1 1408 ه 1998

34) **السكاكي**، مفتاح العلوم: ضبطه وكنب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ-1987م.

35) **سيبويه، الكتاب**: تحقيق، عبد السلام هارون، ط، الهيئة العامة للكتاب، 1977.

36) **السيوطي**، الإتقان في علوم القرآن: تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط، دار التراث بالقاهرة، 1985م.

37) **السيوطي**، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: دار المعرفة، بيروت.

38) **قدامة بن جعفر**، نقد الشعر: تحقيق، كمال مصطفى، ط، الخانجي، 1963.

39) **القزويني**، الإيضاح في علوم البلاغة: مطبعة السنة المحمدية.

40) **المحبي**، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر: دار صادر، بيروت.

41) **المراكشي اليوسي**، المحاضرات في الأدب واللغة: تحقيق وشرح: محمد حجي، وأحمد الشرقاوي إقبال، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1402هـ -1981م.

42) **المزروقي**، شرح وديوان الحماسة: نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط، دار الجيل، بيروت.

43) **ديوان عمرو بن كلثوم** دار صادر بيروت ط 1 1996

44) **ديوان النابغة الذبياني** شرح و تقديم عباس عبد الستار دار الكتب العلمية 1416ه 1996

45) **ياقوت الحموي**، معجم البلدان: دار صادر، بيروت، 1984م.

ب- المصـــادر الأجنبيــة:

1-Larousse classique -Dictionnaire Encyclopédique - Paris. 1957

2- M.DUFRENNE : STYLE ENCYCLOPEDIA UNIVERSALE. V15.

فهـــــرس المحتويـــــات

الفصل الثاني

الظواهر البديعية في نفح الطيب

الفصل الثالث

الظواهر البديعية في نفح الطيب